



TESIS DOCTORAL

EL ROMANTICISMO Y LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES
(ASPECTOS COMPARATISTAS DE LA LITERATURA
EUROPEA EN RELACIÓN A LA PINTURA Y LAS ARTES
DECORATIVAS)

VOLUMEN I-II-III

SANDRA MARÍA RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA

DIRECTORES

DR. ENRIQUE BAENA PEÑA

DRA. ROSA ROMOJARO MONTERO

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, ITALIANA, ROMÁNICA,
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

FACULTAD FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA


2015





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Sandra María Rodríguez de Tembleque García

 <http://orcid.org/0000-0002-0296-3500>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer
obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de
Málaga (RIUMA): riuma.uma.es



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

TESIS DOCTORAL

EL ROMANTICISMO Y LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES.
(ASPECTOS COMPARATISTAS DE LA LITERATURA EUROPEA EN RELACIÓN
A LA PINTURA Y LAS ARTES DECORATIVAS)

VOLUMEN I

SANDRA MARÍA RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA

DIRECTORES

DR. ENRIQUE BAENA PEÑA

DRA. ROSA ROMOJARO MONTERO

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, ITALIANA, ROMÁNICA,
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

ÁREA DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

FACULTAD FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2015



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

SUMMARY

This thesis studies the influence of some of the artistic and literary ideologies and expressions of the late nineteenth and early twentieth century, during the Romantic period. The nineteenth century society was undergoing a dramatic transformation as a result of industrialization, so thinkers and reformers appeared trying to improve the life of society and to stop the degeneration of arts, which had been divided and organized hierarchically. Artistic and literary creation was limited to academic training, imposed by authorities, so there was an emerging movement against these rules, which prevented freedom of the creative spirit. Artists united therefore, and began their training in artistic circles or outside their home countries, trying to break with the established aesthetics. This research focuses on three European areas: United Kingdom, Sweden and Catalonia, and three creators: William Morris; Carl Larsson and Alexandre de Riquer. Their influences and works are studied, searching for a dialogue between literature, painting and the decorative arts, to obtain a better understanding of this movement at national and European level.

One of the reasons why this study seemed interesting from a scientific point of view is that there was a previous study of Carl Larsson made during our PHD training in which we studied the connection between his art and literature. This research showed that there had been a connection with some international movements and theorist, and William Morris was one of them. It seemed natural to go on with this research and to try to find other connections with a Spanish creator, who had also been influenced by Morris and his theories, Alexandre de Riquer. The success of these three creators was big in their artistic fields but one of the main points in this research was the influence that their creations had on society, who adopted their artistic and literary expressions as their own. They created a style that was accepted and copied by their contemporaries.

For this research we have tried to use a theory, Poetics of the Imaginary that helped us to understand the way a society adopts a style in art or literature as its own. This theory allows us to understand not only that the images of a painting can be transferred to our minds; but that we can take it as a manifestation of our soul. The same happens with literature as we adopt stories or poems and make them part of our spiritual

expression. There has been a connection between art and literature since ancient times, and this connection can be transferred to our modern times, as artists and writers find that their artistic expressions are part of a whole truth, that men need to get an external influence that is usually focused on their surroundings. Since ancient times nature has been their main source of inspiration, but this changed as we developed a new way of life based in cities, becoming even more detached from our natural surroundings, as the industrialization became stronger in the 19th century. Artists and writers tried to keep that link among society and their earlier connection to mother earth, so that the collective subconscious could be maintain. Our roots as society are based on this collective subconscious that lead us into an understanding of our humanity and our roots with the past.

The power of an image cannot be compared with the power of words, where our minds are the ones that create a link between reality and fiction. Aesthetics had become crucial during Romanticism as it tried to create harmony and balance in both art and literature. One of the differences between these two artistic manifestations is that one has a universal power, as it is understood and approved easily when we talk about applied arts or major arts. Literature has different traditions and the usage of a language can limit its expression, as it has to be able to reach all levels of society and there are linguistic barriers. It is important to take that into consideration when we analyze texts and poems that have different languages, as translations can affect the final product. It is for that reason that we have tried to use original texts to analyze and we have studied some chosen works in order to understand the links between these artists and writers.

Romanticism was a movement in which the spirit of the artist and the writer was usually connected to nature and to the freedom of their art. This movement was against the stipulated training in art. They tried to find new ways to express their concern with a world that was changing too fast, letting them and their contemporaries no time to adjust to the new developments that had an effect at a social, cultural and artistic level. On one hand, there were many artists that wanted to disconnect themselves from reality, and lived in a way isolated, living in a past that seemed better than the modern world. On the other hand, there were also those who believed that they could learn from their companions, creating groups, brotherhoods or associations of artists and writers that tried to improve their world with the beauty of art o literature.

The social and economic situation during this period, at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, had changed drastically when industrialization started to transform the way people lived, as the quality of housing, of work and of family life changed for worse significantly. This situation spread among countries when they started to develop their own industrialization, but they still kept their singularities. Social wellbeing became a concern for those sectors of society that were in better economic situation and that were educated. The publications that started to appear were not only about society, but also about arts as a tool to amend this situation. Among those critics that studied the connection between arts and society was John Ruskin, who developed a theory that believed that the wellbeing of a society was connected to the wellbeing of arts. There had been a division of arts, letting the majority of the applied arts in a secondary level, as if their artists were just considered workers. Industrialization also brought a change in the manufacture of goods for society, with some secondary effects: worse designs, poor materials and bad manufacture, among others.

John Ruskin started to write his theories and became a well known critic of art, giving lectures along the U.K. His message reached the young spirit of an artist, writer and designer, William Morris, who started to apply these theories to his arts and writings. It should be stressed that this young man, who was a member of the middle class, had the ability to instruct himself and that his determination to learn led him to develop great skills in all those fields he developed. He studied in Oxford and became a member of a group of artists that wanted to study and improve arts, to get a better understanding of religion and to be updated with the theories of the critics of that time. One of his main interests at the beginning was religion, as he had a sensitive soul and was worried with the social situation of Victorian society. He realized that his worries could not be fixed only with religion, and following the ideas of Ruskin, he started to study architecture as a way to change society. Morris thought that by changing the physical way people lived he could also change and improve their lives. Finally, he realized that he could not transform society by this mean and became an artist.

Morris had met a friend who shared his worries and thinking, Edward Burne-Jones, who also started to develop his career in arts, after finishing his religious education with Morris in Oxford. He and Morris had joined a new group of artists, the Pre-Raphaelite Brotherhood, that had created a new style based on their love for

medieval art, religion, beauty and their desire to change the way art was made in Victorian time. Burne-Jones moved to London in order to become an artist and one of these Pre-Raphaelite artists became his tutor, Rossetti. After a while, Morris left his studies in architecture to become an artist as his friend. The Brotherhood of London became a turning point in their lives, as they found that their main goal in life would be to create beauty by all means and to democratize art.

Morris started to develop a dream, to create an artistic home in which his friends and members from the Brotherhood could contribute to his project. This was a usual way of work among those who belonged to this fraternity, as they helped each other and tried to participate in the projects of their friend. The house, *The Red House*, became not only a great piece of art, but transformed their interest as they started to design and develop artistic pieces apart from their paintings and their literature. The British industrialization had worsened not only design but the knowledge of crafts was disappearing, as most of the things were manufactured in factories. As they could not find furniture or decoration of their taste, they designed and manufactured it. This difficulty of finding decorative elements that had their style and had good quality and design, lead those young creators into a new project, the creation of a firm that would change the way decorative arts were made and that would improve the taste of society.

The Firm, *Morris, Marshall, Faulker & Co.*, later known as *The Morris and Co.*, became a focus point of that time as the theories that Ruskin defended were actually achievable. They also tried to improve the way Victorian society worked and lived. Morris theories were also spread by publication of magazines like *The Studio*, which had an international influence on both artists and critics. One of the main purposes of this publication was the appreciation of craftsmen and the improvement of arts and crafts. Morris started many projects in his life and among them was the creation of a movement, the *Arts and Crafts*, which worked in the restoration of the status of crafts, trying to bring back the working model of medieval times. Morris became an expert in many fields of the decorative arts; he became a well-known poet and theorist who later developed interests in politics, as he joined the socialist party, trying to solve the social problems that industrialization brought. Other projects appeared afterwards, like the creation of new homes, his work as theorist and protector of ancient buildings; and the creation of artistic books. His influence became well known in European countries and in other continents, as the style and ideas he defended appeared artistic and fair.

A creator that shared the same interest than Morris was a Swedish artist, designer and writer, Carl Larsson. Larsson was a member of the working class, but had access to education, something that did not happen in other countries, as there had been an educational reform in Sweden. He had studied arts in the Royal Academy of Stockholm but afterwards went to France, where he found a new artistic style that suited him. In Barbizon there was also an artistic colony that tried to find a new expression of beauty, leaving aside the traditional artistic expressions. Romanticism had developed into a new style, *plain air*, which he tried to adopt and finally became one of the best known artists of his country. Larsson married another artist from the middle class and got a house in the countryside which became his personal project as well. Once he came back to his own country he became a member of a community of artists, the Opponents, who were against the official education in arts.

Carl Larsson and his wife, Karin, developed a personal style in life, following the ideas of theorists like Ruskin, Morris, or Ellen Key; and he was a reader of *The Studio* magazine, among other publications. His home tried to implement the ideas of simplicity, beauty and the appreciation of handcrafts. *Lilla Hyttnäss*, became well known by his paintings that were reproduced in his books, where the creator also introduced some of his thoughts about living and about his family. This home and its members showed a new model of family life, which was possible to reach for many of the people of his country, starting a new reform in decoration. His paintings showed not only his designs but also his wife's, showing that there was a national romantic style that was easy to achieve by reusing and repurposing furniture, following the lifestyle of the peasants. Larsson was also a man that worked on many artistic areas, where he showed great skills, but his fame came from the reproduction of images of nature, his children and his home.

Romanticism created a comrade feeling among artists who tried to learn from one another and felt the need to share, travel and learn new artistic expressions. Among those artists was Alexandre de Riquer, a Catalan noble man who found in art a language for his sensitive soul and a way of living. He shared interest with the Pre-Raphaelite Brotherhood, like the medieval arts, literature, local traditions, but it was not until he saw some of their works, that he realized that he could introduce those aesthetics in Catalonia. He traveled to U.K. and met Morris and Burne-Jones personally, who showed him their methods and their project *in situ*. His aesthetic ideals became well

known as he introduced among others Modernism as an expression of his Catalan community. Among his influences were international magazines and publications from which he kept himself updated, trying to learn from other artistic circles like the *Cercle Artístic de Sant Lluc*, where he shared artistic ideas and influences with a group of artists that share his interests. He also worked professionally in applied arts, becoming an admired decorator. He also developed poetry using Catalan and changing from a realistic style into a more aesthetic one. His literary and artistic style changed along the way, as he was influenced by different movements that let him into a modernist personal style. The arrival of new movements like *Art Nouveau* or *Noucentisme* and the rejection of modernism by his contemporaries, led him into an artistic dilemma, as he could not express well his personal and artistic soul. He went back to his previous realistic style, but developed a pantheist perspective in art and in his relation to nature.

In order to study these artists we have had to take into consideration that there were some similarities among them like: their desire to improve the world they lived in, to make a piece of beauty and art in any of their creations, to share their thoughts and theories with society and other artists; and to let nature, old traditions, art crafts become one of their focus points. We have analyzed different elements in this research like their social backgrounds and the effect that art had in their relations with society.

We also consider that if art was connected to literature, there should also be a strong connection within their creations when both the artist who designed the book and the writer was the same person. It was believed among the Pre-Raphaelites that books should be considered artistically, as they were created from the inside as a text, to the outside with a design and the material used. Books could be jewels if they were created artistically, and that is what these three creators started to do with their own books, showing sensibility and delight in their works.

Another element that they had in common was the influence of the movement of Arts and Crafts created by Morris. They acknowledged that the majority of the industrial production was poor in design, quality and taste; that is why they tried to make an improvement in applied arts, restoring its status and considering them as the cure to humanity. These three creators believed that they could develop a better understanding of arts in general if they improved taste and educated their contemporaries. Arts had become an element that only some parts of society could

afford and these creators tried to democratize art by restoring the status of applied arts, which was closer to all sectors of society. Artistic design became part of their works, as they considered that everything that was handmade and with certain quality material were to be considered as important as major arts.

The Pre-Raphaelite movement became another influence that they shared as they all tried to create art from a new perspective where beauty was the main goal but with a philosophy behind, as they look to the past taking medieval influence into account. Nature was the main force among the members of this group and they studied it and reflected it in their works, giving it a sensitive approach. This movement was against the hypocrisy of the Victorian society and tried to break with the standards of beauty not only in their paintings but also in their literature. Beauty became not only sacred and mysterious, but also more natural and free than the one their artistic contemporaries created. Emotions were shown in an innovative way, giving the possibility to show them artistically and literary when reflecting their feelings. The three creators tried to make a personal manifestation of their own souls through some symbols, images and metaphors that became part of their artistic language, and thus their own myths. Morris found that the medieval times let him freedom to show not only his perspective in how the ideal society should be, but in how the ideal life should be like. He wanted to embrace the old system shared by a pre-industrial world in which humanity was improved by better working conditions, a respect for craftsmen, and a respect for nature. Beauty was natural in a time where humans had the power to create a personal surrounding that reflected their personality and showed their artistic skills. Larsson believed that peasants had developed a culture that was rich in their artistic creations that trusted and admired the work of craftsmen. He also believed that the social model imposed by modern society was poor compared to the traditional one, that had maintained its wellbeing and was fair to its members. He wanted to influence those that had left their traditions when moving to cities and tried to spread those elements of the rural world through his art and his literature. Alexandre de Riquer admired the old traditions of his region, where the status of their members was clear, but he was more influenced by medieval artistic models than Larsson. He wanted to bring back the cultural character of the Catalan region reflecting a new art that was influenced by a past but introduced a modern element into it. His influence by the Pre-Raphaelite movement was clear for some time but changed as he developed a new language in his

art and literature. He shared the same love for Arthurian cycles than Morris and the members of the Pre-Raphaelite Brotherhood.

Homes became a center of creation and of social life during this period and among artists it became a custom to meet in their houses. The members of the Pre-Raphaelite Brotherhood shared interests in the creation of an artistic home, as they did with the creation of an artistic book. Their homes were not only a meeting place in which they shared their beliefs, discoveries and theories; but artistic homes became an interest among those members of the middle class that wanted to learn or create the same beauty and atmosphere. Morris shared the thoughts of Ruskin that considered that there was a connection between the welfare of arts and of society. Morris thought that it was possible to instruct his contemporaries by introducing applied arts from an artistic perspective. The Victorian house was dark, opulent and poor in quality or design. He wanted to bring back a medieval model of home, where members contributed in its design as if it were a medieval cathedral. The connection of home and nature was important, letting spaces to gardens that were considered as important as the interior. Decoration was crucial but from an artistic perspective where everything was handmade and created open spaces. Embroidery and wallpaper decorated rooms with natural motifs, so nature became the main inspiration of their activities. The Firm created by Morris tried to educate and provide society with a taste for beauty, but the price of those handicrafts was too high for those sectors of society that had little income. The members of the Firm and the Arts and Crafts wanted an artistic revolution and a democratization of art, which was supposed to begin from within their homes, but it reached the richer sectors as it was impossible, for the working class, to buy their goods. Larsson also tried to introduce a reform in housing, by letting his own home into the public view, through his paintings. He believed that less was more in decoration, something he shared with Morris, and he tried to show that by reusing and repurposing pieces of furniture anyone could create a personal and artistic home. He was influenced by peasant art of the 18th century, as he considered that their homes were an example of simplicity and practicality. The house was a canvas where walls and doors were decorated with natural motifs; and color created an atmosphere in rooms or changed the way a piece of furniture looked, so it was an easy solution for those who wanted to reform their homes and had few resources to do it. Ellen Key was a theorist that wanted to educate society as beauty was mostly left for those with money and power, and those who had no

economical incomes had to accept the worst of the industrial production. Life in the city had become hard and housing had worsened among workers. Larsson and Morris tried to connect nature and cities or villages by bringing nature into the houses of their contemporaries. Alexandre de Riquer lived in a country house during his childhood but Barcelona became his home during his adult life. His home was inspired by the Arts and Crafts, as he became one of the artists that introduced the movement in Catalonia. He lived near the old gothic cathedral of the city and in his heart there was a strong connection between the beauty and the spirituality of a cathedral and a forest. Riquer had a strong connection with the forest and its nature, something he introduced in his interior designs and into his home, as it was overlooking one of the towers of the cathedral. He defended the ideals of the Arts and Crafts and tried to introduce their designs, from a personal perspective, into the decorative works he did and into his home, which was like a magic temple and a sacred place for those who visited it.

Nature was the main inspiration for these three creators that showed their love in their works of arts and in their literature. It is important to stress that their reflection of nature had an idealized perspective that was influenced by medieval, peasant or Japanese designs. Their spirit was fuller when they were connected to that nature that was usually full of magic and led them into a creative mood. William Morris considered that he had no skills to paint human or animal figures, so he centered his activity in the design of tapestries, carpets, fabrics, wallpapers, stained-glass windows and literature. As part of his writing he developed not only great skills in poetry but in rhetoric, as he lectured and preached the importance of art and its connection with nature, society and human wellbeing. Carl Larson introduced nature into his paintings and into his literature, showing the importance it had on his art and his personal life. He was one of the first ones to enjoy being outdoors with his family, as he opened the living space during summers when they moved the furniture to the garden, ate and lived outdoors. His appreciation of nature was also obvious when he wrote about its importance in the creation of a cozy atmosphere. He linked his love for nature with his love for children which shared the beauty of innocence and purity, from his point of view. Alexandre de Riquer had a special connection with nature from his childhood, as Morris also did, but it changed into a spiritual one once he became an adult. His appreciation of the forest and its legendary beings brought him into a magical world where nymphs, fairies and myths seem real in his poetry and art. The forest was so powerful and spiritual that it

became a metaphor of a holy place, like a cathedral, where his faith and the power of the Creator was obvious.

This thesis has studied the connection among the plastic and the literary language used by these creators that were influenced by international movements, theories and artistic creations that led them into a representation of what their society needed in order to improve their living standards and their identity as community. There has been a clear correspondence between their plastic speech, which has showed similarities among their different artistic expressions not only in painting but in applied arts, and their literary works both in poetry and in prose. The research has tried to take into consideration that there are differences that are essential, as they had not shared the same social or cultural background, as they came from different countries. There have been differences among their creative and literary works, but there is a strong connection among these creators when we are talking about: the influence of nature or of medieval and peasant culture, in the creation of artistic spaces that begin in their homes or their desire to make beauty in every creation of their work.

This research has tried to use a bibliography based on critics and experts of these fields and areas of research, but we have not found much about applied arts and its relation to literature in general, and less at an international level. The annexes show some of the texts and the pictorial or decorative works of these creators, which have been selected after a wide study of the creators, trying to connect ideas, topics and taking into consideration their influences. In the analysis we have tried to connect the theory used in the thesis, the poetics of the imaginary. We have studied the reasons why these artistic and literary works have reached the soul of the viewers and the readers of that time and of our contemporary time, as they still seem to be important nowadays.

Some of the conclusions of this study show us that the images used in their language, had let them into the creation of a personal myth, as they have been able to personify the subconscious of universal imaginary. National and regional identity helps us understand the reason why these manifestations give society a background that is appreciated, as they rediscover their roots and traditions. This can also be transferred to our modern times, when society seems to be less attached to its past and tends to forget not only its identity, but its roots. William Morris, Carl Larsson and Alexandre de Riquer tried to bring their contemporaries into a realization: that harmony, beauty and

wellbeing was crucial for its further development. They create an idealized world where nature becomes the main character and breaks with all the injustice of industrialization. They create a dream in which freedom is associated with beauty, making it real in their subconscious and transferring it into our minds. They understand the needs of a society that is changing too fast, that wants to rediscover its own traditions but from an idealized perspective that make them more appealing to the human soul. We have to stress that it is through their individuality that they are able to show the creativity of their artistic spirit. As we have already said in this research, we consider that an artist is a creator of dreams, of images or stories that stay in our mind and become part of our soul. This can be done with different means like: a text, a poem, a story, a lecture; or maybe by a piece of furniture, a painting, a book, a room or decorative element that awakens our appreciation and imagination, as we consider it a manifestation of great beauty.

One of the main tools used by these three creators to rediscover our human subconscious is their love for simple things. We have to discover that simplicity, balance and gracefulness can be reached by the appreciation of art in all its forms, as it should surround us but not overpower our life. They defend that a good design has to appeal the viewer, as it awakens his emotions. The same happens with a literary work, that has to show his personality, his emotions and his thoughts not only in poetry, but in prose, which was believed to be less powerful. The same happens with major or plastic arts, as their artistic language has to reach the viewer who will create a story in his or her mind, adopting that language and making it his or her own.

As a final reflection, we can consider that our modern world is suffering the same changes that happened in that period of time, when humanity was linked to tradition and modernity was linked to technology. We tend to forget our traditions and roots in our new global community, but when we rediscover them through an artist that is not contemporary, we find ourselves and understand the beauty of art and literature, that allow us to adopt an idealized world and make it real. It is for that reason that these artists are still fascinating, as they still have the power to establish their myths in our subconscious minds, which makes this research appealing from our point of view.

ÍNDICE

SUMMARY	5
ÍNDICE.....	17
PRÓLOGO	21
INTRODUCCIÓN	25
1. <i>El concepto de belleza en el fin de siglo: Movimientos estéticos</i>	25
2. <i>Formas estéticas comparadas en el contexto europeo</i>	32
3. <i>La integración de las artes: literatura, pintura, artes decorativas</i>	43
4. <i>Orígenes en el Romanticismo: idealización y naturalismo en los prerrafaelistas</i>	51
5. <i>La estética romántica y sus derivaciones literario-artísticas: Morris, Larsson, Riquer</i>	59
6. <i>Nota bibliográfica explicativa</i>	73
I. PRESUPUESTOS CRÍTICOS Y TEÓRICOS: POÉTICA DEL IMAGINARIO Y MÉTODO DE ANÁLISIS	77
1. <i>Definiciones y referentes histórico críticos</i>	79
2. <i>Método de análisis; fuentes y terminología</i>	92
3. <i>Textos literarios: mimesis y simbolización</i>	95
3.1. Creación poética.....	104
3.2. Sobre la prosa: ensayo, biografía, novela y narraciones.	108
4. <i>Poética de las artes</i>	117
5. <i>Formas comparadas: literatura/pintura</i>	124
II WILLIAM MORRIS: OBRA ESTÉTICA Y CONTEXTO CREADOR	139
1. <i>Morris y su época: el contexto del Reino Unido</i>	139
2. <i>Representatividad de Morris en el movimiento estético del culto a la belleza. Influencias de Ruskin y Carlyle</i>	143
3. <i>William Morris: escritor, creador y artista</i>	150

4.	<i>Primera época: los años de Oxford</i>	156
5.	<i>Un nuevo tiempo: la Hermandad Prerrafaelista, Arts and Crafts y el proyecto de Red House</i>	162
6.	<i>Época de constructividad: fundación de su firma y creación de una literatura artística</i>	180
7.	<i>El periplo por Islandia, la escritura poética y los discursos políticos</i>	198
8.	<i>Propuestas de nuevas casas: Kemscott Manor y Kelmscott House</i>	211
9.	<i>Actividad discursiva de Morris como valedor de la importancia del arte</i>	214
10.	<i>Últimos proyectos del artista: la imprenta y el diseño de libros</i>	223
11.	<i>Jane y May Morris, esposa e hija, figuras esenciales en su obra creadora</i>	229
12.	<i>Valoración, crítica coetánea y posterior acerca de William Morris</i>	237
III.	CARL LARSSON: OBRA, ESTÉTICA Y UNIVERSO CREADOR	243
1.	<i>Carl Larsson y su contexto: la Suecia de la segunda mitad del siglo XIX</i>	243
2.	<i>Carl Larsson, retrato de un artista integrador</i>	257
3.	<i>Primera época: La formación estética y académica en la década de 1890</i>	268
4.	<i>La época de esplendor y el tiempo final: de 1900 a 1919</i>	276
5.	<i>Lilla Hyttnäs como espacio de integración de las artes y proyecto de vida</i>	286
6.	<i>Karin Larsson, creadora y colaboradora en la obra de Larsson</i>	301
7.	<i>El creador, sus relaciones sociales e influencias artísticas</i>	313
8.	<i>Textos, libros y autobiografía de Larsson</i>	326
9.	<i>Fama póstuma de Carl Larsson: el estilo de hogar sueco</i>	334
IV	ALEXANDRE DE RIQUER Y SU UNIVERSO CREADOR	343
1.	<i>Alexandre Riquer y su tiempo: la vida en Cataluña en la segunda mitad del XIX y primeras décadas del XX</i>	343
2.	<i>Formación de Alexandre de Riquer e influencias de los movimientos coetáneos</i>	354
3.	<i>Alexandre de Riquer, artista y creador literario</i>	361
4.	<i>Periodos de creación y obras representativas</i>	371
5.	<i>Texto e imagen: artes mayores y menores (imprenta, ilustraciones y publicidad)</i>	384
6.	<i>Dimensiones decorativas de la creatividad de Riquer</i>	391

7.	<i>El arte del libro, los exlibris y la creación literaria</i>	<i>399</i>
V	WILLIAM MORRIS, CARL LARSSON Y ALEXANDRE DE RIQUER: IMÁGENES DE LA CREATIVIDAD, SIMILITUDES Y DIFERENCIAS.	405
1.	<i>Planos sociales y desarrollo creativo en los tres creadores</i>	<i>407</i>
2.	<i>El libro, como objeto estético y el arte de la ilustración</i>	<i>416</i>
3.	<i>El movimiento Arts and Craft y el diseño en las tres creaciones</i>	<i>436</i>
4.	<i>La poética del Prerrafaelismo y su incidencia en sus obras.....</i>	<i>454</i>
5.	<i>La casa como centro de creatividad: Morris, Larsson y Riquer.....</i>	<i>471</i>
6.	<i>Formas y representaciones de la naturaleza</i>	<i>494</i>
7.	<i>Acerca del estilo, figuras y simbologías. Diferencias entre los tres autores</i>	<i>521</i>
7.1.	Imágenes, metáforas y símbolos en William Morris.....	521
7.2.	Imágenes, metáforas y símbolos en Carl Larsson	539
7.3.	Imágenes, metáforas y símbolos en Alexandre de Riquer	556
	CONCLUSIONES	583
	CONCLUSIONS	603
	BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	623
	<i>Fuentes bibliográficas.....</i>	<i>623</i>
	<i>Fuentes electrónicas.....</i>	<i>637</i>
	ANEXOS	653
	<i>Anexo: Imágenes.....</i>	<i>654</i>
	<i>Anexo: textos literarios</i>	<i>724</i>

PRÓLOGO

El Romanticismo aparece como un periodo en el que el genio artístico rompe con las reglas y convenciones artísticas. Poetas y artistas se convierten en creadores de un lenguaje universal que se transforma en una actividad artística dirigida al público en general. La imaginación y la fantasía se unen en la obra romántica dando libertad creadora al artista y de ese modo llegar a la creación de la belleza.

Esta tesis pretende estudiar dentro del movimiento del Romanticismo, la influencia que dicho movimiento tuvo en distintos países europeos. El Romanticismo nace en Alemania, rompiendo con los anteriores movimientos artísticos y cánones de belleza. La mimesis es sustituida por una idealización y búsqueda de lo particular. Dentro del movimiento aparecen a su vez diferentes vertientes dependiendo del país, donde gusto, tradiciones culturales y sociales se unen en muchos casos a influencias e interrelaciones entre los artistas. La estética romántica aparece como una fuerza liberadora, y un fenómeno social y artístico que trata de acercar el arte al ser humano de una forma natural, a través de la naturaleza y la pureza del espíritu o el genio artístico.

Desde este punto de partida aparece la interesante oportunidad de estudiar el desarrollo del Romanticismo estudiando cómo se expresa en distintos países. Tras un estudio comparativo realizado con anterioridad sobre Carl Larsson y las relaciones entre su obra pictórica y literaria; se descubre la posible influencia de otro artista y escritor inglés, William Morris. Una conexión que parece llegar a Cataluña, con otro artista, decorador y escritor español, Alexandre Riquer, que se piensa estuvo influenciado los ideales de Morris.

William Morris, pintor, escritor, grabador, diseñador inglés y discípulo del movimiento de los Prerafaelistas y del *Arts and Crafts*, participa a su vez en las publicaciones de la revista *The Studio*, que tuvieron gran difusión en Europa. Su deseo era el de democratizar el arte, de hacerlo más cercano a la gente y de desarrollar un estilo que huyera de la pomposidad victoriana. Sus escritos en defensa del arte y de las artes menores o decorativas, de obras literarias, además de su amplia y fructífera labor en el mundo del diseño, influyen a grandes artistas y personajes de su época. Su deseo era el de crear un modelo de hogar en el que se pudiera unir belleza y simplicidad

a través de sus obras, con diseños artesanales y de gran calidad. Tuvo varios proyectos en su vida y sus casas se convirtieron en todo un modelo de unidad de hogar familiar y artístico.

Carl Larsson, pintor, escritor, diseñador e ilustrador sueco, aparece en principio como un pintor que trataba de crear un estilo personal al romper con todos los cánones establecidos por las escuelas de la época en su país. Su deseo de reflejar lo tradicional, lo familiar y lo natural en sus obras, hace que se convierta en un referente en su país como iniciador de un estilo nuevo. Asimismo, intenta hacer que algunas de sus obras, que unen pintura y literatura, influyan al público por su estilo personal y su deseo de ayudar a que el hogar se convierta en un lugar donde el arte y el gusto lleguen mediante la sencillez y armonía.

Alexandre de Riquer, nace en Cataluña y se hace pintor, escritor, diseñador e ilustrador. De joven se forma en Francia y España, pero ya en su juventud viaja por Europa. En el Reino Unido entra en contacto con los Prerrafaelistas y en especial con William Morris, uno de sus representantes. Se convierte en un escritor, artista polifacético, introduce el modernismo en Cataluña y se hace muy conocido en toda Europa por sus diseños de ex-libris.

La conexión entre estos artistas aparece, en cierto modo, como un estudio interesante en el que el arte equipara todas sus manifestaciones de forma natural y donde el ser humano toma como suyo la representación artística del genio creador. Es aquí donde lo imaginario une gran variedad de disciplinas como la antropología, la sociología, la literatura, la historia del arte y la filosofía. La cultura visual se une a la imaginación, la fantasía y la memoria, por un lado; mientras que lo verbal se une a la retórica.

Entre la literatura y la pintura ha habido un diálogo desde la época griega, donde la belleza se convierte siempre en el fin de la obra, para manifestarse y llegar al público. Más tarde cuando se produce la división de las artes en libres y mecánicas se ve como la división del arte diferenciaba al pintor del ilustrador, al escritor del grabador y al artista del decorador. Esta diferenciación desaparece durante el Romanticismo cuando el propósito del artista es el de unificar las artes y hacerlas más cercanas al público, tras el entumecimiento estético, que afecta a la sociedad después de la revolución industrial.

Es por esto, que esta investigación trata de estudiar a estos artistas, sus influencias y sus obras, intentando crear un diálogo entre la literatura, la pintura y las artes decorativas, para entender mejor este movimiento a nivel nacional y europeo.

*‘Toda obra de arte,
incluso la más naturalista,
es una idealización de la realidad,
una leyenda, una especie de utopía.’¹*

INTRODUCCIÓN

1. El concepto de belleza en el fin de siglo: Movimientos estéticos

Durante el siglo XIX, como señala Lorente, se produce un cambio esencial en el concepto de artista y en la definición de arte. Este es un periodo de cambios a nivel social, económico, laboral y artístico. La velocidad a la que se producen esos cambios también afecta a la excepcional aceleración de estilos artísticos dentro del Romanticismo. El mundo contemporáneo es, por tanto, un producto de la cultura del siglo XIX².

Para D’Angelo, el Romanticismo se presenta en sus comienzos, como la verdadera producción del hombre en el arte, convirtiéndose en el camino a la comprensión del mundo. Este nuevo enfoque marca la gran diferencia con las teorías anteriores, dejando a un lado el antiguo principio de imitación, que marcaba de forma definitiva los estilos precedentes³.

Un elemento determinante es que durante la segunda mitad del siglo XIX se desarrolla un movimiento estético, en el que se buscaba que la expresión artística estuviera unida a la espiritual o del creador. Hegel mantiene que en la mayoría de los casos la naturaleza externa, la que rodea al hombre, es la que condiciona al artista de un modo explícito. Los artistas y creadores tendían a verse influenciados por la naturaleza externa e inmediata, pues sentían y actuaban de acuerdo con lo que les rodeaba, como si se tratase de un terreno establecido. La singularidad de la obra se conseguía al trabajar

¹HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. Madrid, Guadarrama, 1974, p.70.

²LORENTE, Jesús Pedro. *Arte del siglo XIX: Manual de curso*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2003, [en línea]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=240433>, [Consulta: 12 julio 2015], pp. 16-17.

³D’ANGELO, Paolo. *La estética del Romanticismo*. Madrid, Visor, 1999, p. 117.

con minuciosidad, logrando así una imagen, ambiente o ámbito literario que daba cabida al espíritu, además de presentar una percepción también externa.

Desde su perspectiva, hay que destacar la diferencia entre la lírica, que por un lado exteriorizaba la vida interna del artista, sin que resultara necesario hacer uso de lo externo para adquirir claridad. Por otro lado, aparece la pintura, que en contraste con otras artes, tendía a centrarse en lo particular y lo minucioso, para representar el espíritu de los personajes y de los sucesos representados en la obra.

Un elemento en Hegel es que en el arte, lo externo y lo interno aparecen enlazados, aunque normalmente solemos apreciar más una creación que surge de la imaginación que una obra basada en un material ya existente. De la armonía entre lo subjetivo y lo externo es de donde surgen, entre otras cosas, los rasgos diferenciadores, personales y nacionales de los artistas. La manera en la que el hombre transforma lo que le rodea, cuando hace un uso específico de las cosas externas, le permite alcanzar cierta armonía con lo material o natural al adecuarlas para su uso personal. Las formas naturales varían desde un principio, al introducir en ellas sus valores espirituales que se introducen entonces en el mundo externo. El artista muestra su deleite en el espacio al humanizar su ambiente, dejando de tratar de mantener su autonomía.

El crítico a quien venimos haciendo referencia añade que el ser humano ha hecho uso de vestimentas y de adornos u objetos decorativos que le rodean, para su satisfacción, desde tiempo inmemorial. Con la decoración se parece tratar de atraer la atención del observador, pues al determinar su ambiente, el hombre muestra exteriormente lo que ama y admira. El ser humano tiende a transformarse a sí mismo por medio de adornos, pero también transforma el ambiente en el que vive, aplicando las influencias externas a sus necesidades y transformándolo con fines prácticos⁴.

Otro elemento a destacar en Hegel es que aparecen intereses más profundos para el artista, pues se desarrollan tanto la armonía como la libertad de lo creado, tratando de conseguir el deleite del individuo en la exterioridad. La obra de arte se convierte en un diálogo a través de la intuición con un mundo externo que la rodea, modelándose por las costumbres y las particularidades que le llegan de forma directa o por influencia externa. El artista se ve influenciado por su propio tiempo, compartiendo las costumbres, la realidad social y sus formas de expresión. El poeta o artista trabajaba

⁴HEGEL, Georg W. F. *Estética. La idea de lo bello artístico o lo ideal*. Buenos Aires, Siglo XX, 1983, pp. 232-239.

para un público, que también está condicionado por esa época, y debe ser capaz de comprender la obra de arte y concebirla como algo personal.

Por otro lado, apoyándonos de nuevo en el juicio de Hegel, la sociedad también se abre al exterior, relacionándose y asimilando los grandes movimientos culturales y sociales del mundo. De este modo, el arte pasa de estar destinado a un pequeño y cerrado círculo a abrirse a la sociedad en su conjunto. El arte pasa a ser más claro y comprensible, sin demasiada erudición, abriéndose a su tiempo y sociedad, de manera que el mundo artístico no parezca un mundo extraño e impenetrable⁵.

En otro de sus estudios señala que es de este modo, como el contenido supera la forma. Es por ello que el arte es presentado a la sociedad en general, a través del culto a la belleza. El contenido trata de expresar la interioridad del espíritu del artista y la representación de ese espíritu persigue la verdad, recogiendo y encarnando lo divino en el sujeto⁶.

Tomando de nuevo la referencia de Hegel se entiende que las experiencias a nivel personal del artista su vida, amores y sufrimientos, quedan plasmadas en cierto modo en la obra, como reflejo de su madurez. Hay que considerar que el genio del artista nace en la juventud, pero más tarde son la destreza y la corrección las que aparecen en la madurez del artista. El talento, la destreza y el genio resultan, por tanto, necesarios para crear algo único o especial, sin olvidar la habilidad y técnica que todo artista también debe poseer⁷.

Apoyándonos de nuevo en el juicio del mismo crítico entendemos que el principio de universalidad se transmite y se manifiesta en el contenido y la forma, de una manera distintiva y recóndita. En las artes plásticas, la universalidad se pone de manifiesto de forma artística al transmitir parte del espíritu y del ánimo del artista⁸.

Otro pensador, Marangoni, mantiene que en el pasado los artistas anhelaban más centrarse en la forma que en el contenido. El contenido, no obstante, no era la meta sino la creación de obras de pintura, artes decorativas o de literatura. Toda obra de arte debía

⁵*Ibid.*, pp. 245-247, 258-259 *passim*.

⁶HEGEL, Georg W. F. *La forma del arte romántico*. Buenos Aires, Siglo XX, 1985, pp. 12- 13

⁷HEGEL, Georg W. F. *Estética. La idea...*, pp. 271-272.

⁸HEGEL, Georg W. F. *Estética II*. Buenos Aires, Losada, 2009, pp. 163-164

mostrar, por tanto, el alma del artista que se veía reflejada en la forma, en el arte en sí, a través de su creatividad⁹.

Como señala Tatarkiewicz, el Romanticismo aparece como un movimiento en el que se reconoce que lo poético es el valor superior del arte y de la literatura. La transmisión de sentimientos, en el arte o en la literatura, era más importante que la forma como se transmitían, destacando siempre el mensaje y dejando de un lado su forma de representación. También se puede considerar, de forma generalizada, que el Romanticismo era simplemente una revuelta contra las normas y reglas establecidas, es decir, que la creatividad imperaba siempre sobre las normas o reglas establecidas con anterioridad. El Romanticismo permitía la libertad de expresión del individuo o el liberalismo en el arte y la literatura. El gusto o la inspiración aparecen de forma progresiva en las obras artísticas y literarias de los artistas románticos, de una forma mucho más continua y destacada. La libertad creadora se convierte en algo crucial en general, pero mucho más para los creadores, artistas o escritores que la reclamaban como esencial en su creación. El alma creadora profundizaba enormemente en la búsqueda de la comprensión del mundo, dejando de manifiesto lo subjetivo, que era crucial en el Romanticismo, tanto en literatura como en arte.

En el mismo autor vemos que el Romanticismo luchaba por la libertad de las manifestaciones simbólicas del arte, en las que el uso libre de las palabras, las formas, los colores y demás, eran los ejes determinantes de esas manifestaciones románticas. El contenido y la forma se entendían como normas que limitaban la producción artística y literaria del romántico, por lo cual eran rechazados. La libertad de mezclar, de unir, de relacionar; algo que nunca se había permitido, daba la posibilidad de una creación nueva e innovadora. La variedad en las formas de literatura y en el arte se unen a la comprensión y al deseo de exaltar el valor intrínseco de la creatividad.

Tatarkiewicz mantiene igualmente que el hombre romántico, según Julius Kleiner, era un hombre, que insatisfecho con el mundo y con su realidad social, deseaba huir hacia un mundo ficticio, lleno de ilusión y utópico donde alejarse de esa realidad que le hacía infeliz. La búsqueda de una realidad bella, que además debía de ser encantadora y provocadora, invita al artista a desear un ambiente más dinámico y pintoresco que el que le rodeaba. La creación de una obra bella era indispensable en el

⁹MARANGONI, Matteo. *Cómo se mira un cuadro: Lectura del lenguaje figurativo*. Barcelona, Destino, 1962, pp. 12-15

Romanticismo, pero además era imprescindible tomar en cuenta lo sublime, lo profundo, lo grande y la inspiración. Por otro lado, en el clasicismo la belleza era simplemente el fin, por lo que la creación se lograba a través de las normas establecidas¹⁰.

En nuestra investigación entendemos que en el Romanticismo no existen normas ni semejanzas impuestas entre los artistas, pues la libertad creadora que une a los artistas viene de la inspiración. Su similitud suele estar relacionada con lo natural, ya que la creación se entiende como una combinación de formas, colores y manifestaciones de un mundo natural que rodea e inspira. Desde nuestra perspectiva, el romántico se siente unido a lo real o natural, llegando a conectar de una forma muy personal con ese mundo orgánico, que en muchos casos se convierte en personal.

Calloway destaca la aparición, en el Reino Unido, de un movimiento estético que durante la segunda mitad del siglo XIX, trata de elevar el concepto de belleza, convirtiéndolo en el principio director de vida y piedra angular de todas las artes. Este movimiento estético aspiraba a vivir 'artísticamente' y con adoración a la belleza, creando nuevas manifestaciones artísticas que los liberan de los antiguos modelos propuestos, que ya les resultaban arcaicos. Sus integrantes logran dar libertad al pensamiento, olvidando ideas de establecidas, que resultaban anticuadas para su espíritu creativo, y rechazando las reglas victorianas y moralidad burguesa de su época. El suyo era un 'Arte por el bien del Arte', es decir, un arte que se centraba en sí mismo, consciente del pasado, pero creado para su tiempo y con tan sólo una finalidad, la de ser hermoso¹¹.

Otra nota interesante de Hegel es que considera que el hombre vuelve hacia sí mismo, al trasladar el arte hacia una introspección de lo íntimo. Al lograr despojarse de toda limitación de contenido, llega a convertir lo humano en algo nuevo y sacro. El artista adquiere contenido en sí mismo y es el espíritu del hombre el que en realidad se determina a sí mismo; pues logra considerar, imaginar y expresar la infinitud de sus

¹⁰TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, Tecnos, 1996, pp. 224-226, 228-230 passim.

¹¹CALLOWAY, Stephen (ed.). *The Cult of Beauty: The Victorian Avant-Garde 1860-1900*. Londres, V & A Publishing., 2011, p. 11.

sentimientos y situaciones que no parecen extrañas, ya que residen en el corazón humano¹².

El Simbolismo se convierte en una de las obras centrales del estudio de Gibson, para quien aparece, a mediados del siglo XIX, no tanto como un estilo o movimiento artístico sino como una forma de expresión del espíritu. Una de sus particulares es que surge especialmente en la zona católica de la Europa industrial. Este movimiento se hace determinante al conectar las ciudades industriales y sus zonas de alrededor, destacando algunas como: Glasgow, Estocolmo, Danzig, Trieste, Florencia y Barcelona. La mayoría de las ciudades precisaban de una mano de obra que entonces llegaba del campo. Esta inmigración provoca además de la necesidad de abastecer con más productos y materias primas, usando el ferrocarril, a unas ciudades que crecen rápidamente¹³.

Basándonos de nuevo en las opiniones de Hegel, el artista moderno se asociaba a los clásicos y los antiguos, ya que muchas de las creaciones reflejaban las tendencias medievales del arte romántico. Todos los temas, independientemente del tiempo o de la nación, adquieren una verdad artística que les concede gran actualidad. La apariencia de lo humano imperecedero, en su significado más multilateral e infinito pasa a constituir el contenido absoluto de nuestro arte, pues se entiende como una configuración de las situaciones y sentimientos humanos.

El arte no tiene otra misión que exponer en sí mismo lo valioso y lo sensible, y la filosofía del arte debe, por tanto, convertir en su tarea principal la captación mediante el pensamiento de lo que es valioso y el modo de apariencia de la belleza¹⁴.

La belleza formal es un tema recurrente, según Calloway, que mantiene que en el movimiento Estético británico de la segunda mitad de siglo, toma como sello el culto a la belleza. El fervor con el que adoran los objetos o cosas realmente bellas, se muestra a través del diseño, pero además se presta una atención especial al matizado del color. Este grupo, el movimiento Estético (*Aesthetic Movement*), se convierte en la vanguardia artística victoriana. Su deseo de huir de las convenciones y del materialismo de la industrialización, les hace también partícipes de una búsqueda de libertad para expresar su espíritu artístico y personal. Los estetas: los pintores, arquitectos, diseñadores,

¹²HEGEL, Georg W. F. *La forma del...*, p. 151.

¹³GIBSON, Michael. *El Simbolismo*. Colonia, Taschen, 2006, p. 7.

¹⁴HEGEL, Georg W. F. *La forma del...*, pp. 152-157 passim.

escritores y hasta modistas ilustran de forma sensual y sofisticada sus obras y las renuevan, siempre a través de la belleza, logrando embellecer el universo doméstico de las clases medias británicas.

Del mismo modo, Calloway mantiene que la capacidad de transmitir un deseo estético, a través de la producción de numerosos y exquisitos objetos, se materializa durante este periodo. Aparece una conexión a nivel intelectual y artístico que une el movimiento Estético con otros movimientos durante unas cuatro décadas. El movimiento Estético sostiene el surgimiento de una reforma estética que afecta a todas las artes, concretándose en el movimiento Prerrafaelista, el movimiento de final de siglo o *Art Nouveau*, y el de *Arts and Crafts*. Los cambios artísticos y en el diseño transforman el concepto moderno del estilo de vida de las clases medias y del entorno doméstico, quedando transformados hasta la actualidad. Hoy en día se reconoce el valor de estos cambios pero se exalta además su contribución a la formación de movimientos del siglo XX. Por otro lado, se deben destacar las relaciones entre artista y sociedad, entre arte y ética, y entre las artes mayores o finas y las decorativas o menores. Además los estetas intentaban desarrollar, de diferentes maneras, una poesía pura, pintando cuadros bellos que no siempre narraban hazañas, ni tenían una función moral, ni mostraban un sentimentalismo barato. Una de sus proezas fue introducir el placer visual en muchas de las formas artísticas, haciendo que la insinuación al placer sensual fuera finalmente aceptada en la sociedad victoriana¹⁵.

Desde nuestra perspectiva, en este periodo las teorías y estilos abundaban, resultando confusos y pareciendo contrarios entre sí, pero logran afectar por igual al mundo del arte, de la poesía, del diseño y de la arquitectura. Con la industrialización, llega un materialismo y una elaboración de manifestaciones vulgares y antiestéticas. Los estetas llegan a crear una estética que trata de acercar el ideal de belleza a la población, elevando y acercándola a todos los ámbitos de la vida y del arte.

El movimiento Estético, como señala Tollinchi, logra reforzarse al existir una necesidad imperiosa en la sociedad británica, la de enmendar la pobreza en el diseño y educar en el gusto estético a las clases medias. La familiaridad con la belleza logra acercar ese gusto decorativo a la vida diaria, acercándola a los objetos cotidianos. Los fabricantes y el gobierno tratan de incrementar la estabilidad social, el comercio externo

¹⁵CALLOWAY, Stephen (ed.). *Op.cit.*, pp. 11, 24.

y las reformas del diseño. El diseño y su belleza llegan también a la vida de los hogares de las clases medias, que se convierten a su vez en hogares artísticos. Este concepto de hogar artístico es cultivado por arquitectos, artistas y diseñadores del movimiento Estético, no como expresión económica, como ocurre entre empresarios, fabricantes y gobierno, sino como una reforma social y del arte.

En definitiva, como dice Tollinchi, el movimiento Estético expone su concepto de belleza de una forma diferente a la que imperaba en la época victoriana. La función del arte era la creación de la belleza en sí y la libertad creativa de artistas y escritores, se mostraba como pionera, como expansión de estas nuevas formas de expresión. La pintura estética desea representar la belleza como meta, dejando de lado mensajes sobre los modos de vida y centrándose en la representación de la belleza como fin.¹⁶

Coincidimos con el pensamiento de Calloway, que considera que muchas referencias bibliográficas e históricas han tendido a considerar el movimiento Estético de los Prerrafaelistas como un producto excéntrico de la sociedad británica. Sus logros a nivel artístico, filosófico y social se traducen en una transformación profunda de la sociedad que comienza a apreciar el arte desde una perspectiva diferente, logrando mejorar no sólo la percepción del arte, sino su elaboración. Por desgracia, desde nuestra perspectiva, no se ha solido comparar este movimiento con otros movimientos o corrientes artísticas principales del siglo XIX o anteriores, limitándose su relevancia.

2. Formas estéticas comparadas en el contexto europeo

Encontramos otra vez en Gibson que las diferencias entre vida urbana y vida rural se intensificaron más con la revolución industrial del siglo XIX en toda Europa. Por un lado, la rutina diaria de gran parte de la población cambia drásticamente al abandonar su ambiente rural, pues deben de acomodarse a las exigencias de la vida moderna. Por otro lado, se ve una continuidad en el estilo de vida de aquellos que siguen en el campo, ya que mantienen su estilo de vida ancestral y tradicionalista. Esta marcada distinción entre los ideales morales del momento y los ámbitos de vida de la población se ven aun más

¹⁶TOLLINCHI, Esteban. *Los trabajos de la belleza modernista, 1848-1945*. Río Piedras, La Editorial UPR, 2004, pp. 269-273.

marcados entre las clases menos pudientes, que sufren cada vez una mayor degradación y miseria¹⁷.

Esta división social provoca también una división en la forma de ver el arte o de entenderlo, según Marcuse. La antigua concepción del mundo, la cristiana, mantenía la diferenciación entre el mundo natural o creado, y el mundo transcendental o divino. El pensamiento laico o positivista sólo admitía una única realidad, un solo nivel, el de la naturaleza. El pensamiento postulado por la religión admite la ilusión y el placer que las artes ofrecen al hombre, que logra refugiarse en un mundo paralelo donde se libera.

La división de ideales morales empobrece la cultura del siglo XIX, haciendo que muchos valores establecidos en la sociedad y que les daban sentido, vayan desapareciendo. Marcuse mantiene que aquellos individuos que sufrían esta pérdida de identidad y significación en la sociedad eran más propensos a acercarse al Simbolismo; estando más sensibilizados con la estética y pensamiento del movimiento. La sociedad aparece sedienta de deseos de poder y de necesidades prácticas, pero no queda satisfecha sólo con esto, necesitando inexorablemente también de los sueños, como defendiera la metáfora de Gustave Kahn¹⁸.

Del mismo modo, Gibson mantiene que el nuevo modo de vida, afecta asimismo a las relaciones entre hombre y mujer, dificultando la comprensión de sus relaciones. El Simbolismo trata esta problemática, ya que la cultura, que hasta entonces proporcionaba una identidad al individuo, había desaparecido en muchos casos en los sectores sociales más afectados por la industrialización.

En el mismo autor, vemos que los artistas y poetas simbolistas prefieren en la mayoría de los casos ver reflejados su agonía de vivir en forma de desengaño amoroso, de soledad, de angustia y de tristeza. Se sienten más identificados con lo que consideran se relacionaba más con ese estado de ánimo, en oposición a lo que mostraba el positivismo. Así es como aparecen en sus obras en repetidas ocasiones el otoño, la luna, la lluvia; en oposición a la primavera, el sol y el azul del mar. Se trata pues de una nostalgia que les hace querer reflejar ese vacío que aparece en el espíritu del artista, tras

¹⁷GIBSON, Michael. *Op.cit.*, p. 12.

¹⁸MARCUSE, Herbert. 'El arte como forma de la realidad', en *Biblioteca Universidad Complutense de Madrid*, Vol. 12, pp. 02-05, 1981, [en línea]:[https://cv2.sim.ucm.es/moodle/file.php/11491/TextosEstetica/Marcuse - El arte como forma de la realidad.pdf](https://cv2.sim.ucm.es/moodle/file.php/11491/TextosEstetica/Marcuse_-_El_arte_como_forma_de_la_realidad.pdf), [Consulta: 22 septiembre 2015], pp.2-5 *passim*.

la pérdida de unos conceptos intrínsecos y de un mundo que ya se había establecido como suyo desde hacía decenios.

El Simbolismo, por tanto, encarna la nostalgia por ese mundo del pasado que causa una melancolía y angustia que se puede identificar al leer y ver las obras de muchos de los artistas del periodo¹⁹.

Como señala Hernández Sánchez, un símbolo equivale a una realidad, pero en el arte, la poesía o la religión tiende a adquirir una forma desconocida que es susceptible de volverse perceptible, lo que la hace aun más codiciada. Aparece, por tanto, un conflicto que opone dos visiones del mundo, el mundo inalterable o real, que es un mundo mercantil e industrial, pero que es indiferente a los valores profundos de la existencia; y por otro lado, el mundo espiritual, religioso, poético y visionario, que trata de transformar y catalizar a través de la creación y que promete un mundo más transcendente. Hay que señalar que el arte se relaciona, por tanto, con la cultura y sus cambios, además de con los temas más profundos del ser y de la vida²⁰.

Como nos informa de nuevo Tollinchi, el arte desde sus comienzos y en todas sus manifestaciones estaba relacionado con los símbolos. El deseo de copiar o imitar la naturaleza, es un ideal antiguo y condiciona al artista a reproducir la realidad que el artista tiene delante de sus ojos. Ahí aparece una dificultad, pues todo arte que se considere notorio tiene que ser inspirador, yendo más allá de sí mismo y de su tema.

Con el paso del tiempo y el cambio de mentalidad de la sociedad, se puede ver este avance en la contemplación y ejecución de una obra artística de forma diferente. La etnología permite, a través de sus estudios, entender la relación y unión entre el sistema simbólico de culturas para contribuir al bienestar de los individuos y a la supervivencia de la sociedad. Este plano simbólico es el que permite que la identidad individual y sexual aparezca como un valor para todos los miembros de la sociedad, algo que no puede entenderse sólo con la razón.

Siguiendo las ideas de Tollinchi vemos que muchos artistas que se consideran seguidores del Simbolismo defienden la necesaria autonomía del arte. En una sociedad donde se considera que el arte debe ser edificante, esta afirmación de independencia del

¹⁹GIBSON, Michael. *Op.cit.*, pp. 18-21.

²⁰HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002, pp. 36-38.

arte toma una connotación muy especial. En el Modernismo, este pensamiento hace que el arte sea más independiente, ya que su relación con el contexto se debe simplemente al hecho de que apareciera en él. La modernidad permite que la idea se convierta en la continuidad entre el arte y lo nuestro. La ruptura fundamental y decisiva está disfrazada, convirtiéndose en el mito fundador de la modernidad²¹.

Para nosotros, esta conexión entre sociedad y arte resulta crucial, pues se había mantenido a lo largo de la historia, llegando a conectar de nuevo la vida real con un arte que toma el aspecto más personal del artista y lo manifiesta libremente. Su capacidad de unirse a la sociedad, que lo toma como una manifestación libre y natural, es la que nos permite descubrir el cambio a una en una sociedad moderna. Además entendemos que el arte también tiene la capacidad de devolver a la sociedad esos valores y raíces que se han perdido.

Basándonos en las opiniones de Brodskaya vemos que el trascurso del tiempo y la evolución de las mentalidades nos llevan a contemplar esto con una mirada nueva. Los trabajos de los etnólogos, a lo largo del siglo, nos han permitido comprender hasta qué punto el sistema simbólico de culturas es indispensable para el bienestar de los individuos y la supervivencia de una sociedad. Sólo este plano simbólico permite designar los valores que merecen considerarse y solamente él permite a cada uno tener su propio sentimiento de identidad individual y sexual; algo que no puede abarcarse con la razón²².

En el Reino Unido aparecen afinidades con el Simbolismo a partir de 1850, según Peckler. Teóricos, como John Ruskin (1819-1900), estudian la naturaleza desde una perspectiva en la que la obra en realidad, rinde un homenaje al Creador de esa naturaleza, mediante la precisión y la perfección de la obra en la reproducción de la misma. Ruskin abre la puerta a un movimiento, los Prerrafaelistas, que surge en el Reino Unido durante la segunda mitad del siglo XIX, y del que Ruskin se hace su defensor.

Los Prerrafaelistas, son artistas que desde sus comienzos muestran un talento precoz. Son los exponentes de una estética que influencia y cambia la forma de ver el arte y la naturaleza, y de entender las relaciones del arte y el hombre. La ruptura con la

²¹TOLLINCHI, Esteban. *Op.cit.*, pp. 233-236.

²²BRODSKAYA, Nathalia. *El Simbolismo*. s.l., Parkstone International, 2012, p. 33.

estética impuesta por la academia, por su rechazo al claroscuro o *Clairobscur* y a los colores y tonalidades pardas, defendidos por los académicos del arte, se convierte en un factor elemental. El naturalismo se convierte en su insignia, junto con el uso de colores frescos y uniformes. La influencia del artista Rafael y su estética realista les hace además tomar el nombre de Prerrafaelistas. Los jóvenes consideraban que la estética anterior a Rafael era la más apropiada con su mentalidad y estética. De este modo se crea una hermandad con los tres integrantes originales del grupo, a los que más tarde se unen otros cuatro artistas, en una segunda fase.

Siguiendo el estudio de Peckler, en un principio, se aprecia poca relación entre la estética del movimiento Prerrafaelista y la del Simbolismo. La ruptura de los Prerrafaelistas con la tradición es gravemente criticada por los críticos de la época en 1851. Ruskin apoya públicamente al nuevo grupo algo que, aunque resulta insólito, termina siendo muy positivo para los jóvenes artistas.

Existe por entonces una fuerte tradición medieval y un gusto por el realismo que determinan los gustos estéticos de la época. En el Reino Unido además existe una importante herencia de leyendas celtas, con sus cuentos de hadas y artes mágicas entre otras tradiciones. Se cuenta en esta época con una influencia externa, de Alemania, instaurada por el príncipe consorte de la reina Victoria, Alberto. El movimiento Nazareno es un movimiento alemán, que armoniza con la observación exacta de la naturaleza, dándole un cierto grado de arcaísmo romántico. Este movimiento tiene gran influencia en los jóvenes artistas de la Hermandad Prerrafaelista, haciendo que la naturaleza reflejada en sus obras sea mucho más detallada que la de sus contemporáneos²³.

Los artistas nazarenos, en opinión del crítico Cogniat, defienden que para ser capaces de tocar un tema religioso o sacro, el autor debe experimentar la fe y hacer que sus actos reflejen sus sentimientos. La ideología nazarena resulta muy intelectual para las tendencias de la época, pero tiene una fuerte influencia en la sociedad. Su opuesto a nivel artístico y de pensamiento es el Impresionismo, que exalta la realidad, lo moderno y al individuo como figura central; pero aquí las dotes innatas del artista o del pintor están limitadas por una fuerte disciplina. Los Nazarenos, por otro lado, son más teóricos que artistas pues olvidan la pasión y el genio artístico. El lenguaje usado por estos

²³PRECKLER, Ana María. *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*. Vol I, Madrid, Editorial Complutense, 2003, pp. 291-292.

pintores les limita a predicar, dejando de conmover al público y olvidando, finalmente, su faceta artística.

El movimiento de los artistas nazarenos, de raíz alemana, es definido por Focillon de la siguiente manera: *‘Intencionalmente romántico, resucitó la vida del corazón y reemplazó la poesía de la inspiración antigua con la poesía de inspiración cristiana’*²⁴.

Apoyándonos en la opiniones de Prettenjonh entendemos que unas de las diferencias entre los Nazarenos y los Prerrafaelistas está en que los últimos no se sienten demasiado influenciados por su semejanza con las figuras bíblicas, ni en los ropajes o túnicas, ni en las largas melenas que estos llevaban. Tampoco viven al estilo monástico, como los Nazarenos, aunque sí acogen el concepto de hermandad masculina. El grupo alemán tiene una gran influencia al crear esa idea de colectividad, al proporcionar de un estímulo a los participantes de la Hermandad; aunque los rituales sociales de los Prerrafaelistas sean más convencionales que los de los Nazarenos.

La actividad que la Hermandad realiza, siguiendo el estudio de Prettenjonh, se puede describir como una ampliación de la establecida por la sociedad profesional de la época victoriana. Entre las rutinas de los integrantes del grupo destaca el apoyo y ayuda en proyectos, el empeño artístico y literario, las discusiones sobre el arte y los rituales sociales dentro del grupo. A nivel artístico también se ayudan al prestarse a ser modelos en los cuadros u obras de otros hermanos, al sugerir temas o motivos a representar, al intercambiar ideas o trucos para mejorar su técnica y al ser unos críticos constructivos del arte realizado por los miembros del grupo, desde el comienzo hasta la finalización de la obra²⁵.

En opinión de Lorente, el Romanticismo escandinavo está fuertemente marcado por la estética artística alemana, pero no la nazarena, donde el paisaje tiene una amplia significación y el detalle o la anécdota imprime un sello diferenciador. En la creación artística anglosajona se produce un progreso artístico, en el que el paisaje se sitúa en un lugar predominante, dejando atrás la estética clasicista y pasando a un paisaje alzado por el gusto y el espíritu. En el Reino Unido hay dos grandes ejemplos de paisaje romántico, que se deben citar, por su importancia y posterior influencia durante el siglo XIX. El

²⁴COGNAT, Ramond. *El Romanticismo*. Madrid, Aguilar, 1969, pp. 24-25

²⁵PRETTEJOHN, Elizabeth. *The Art of the Pre-Raphaelites*. Londres, Tate Publishing, 2007, pp. 40,45

paisaje minucioso y fantasioso de William Turner y el paisaje naturalista y aparentemente inacabado de Constable.

Otra de las formas estéticas coetáneas es el estilo *plain air* desarrollado por aquellos artistas franceses que se centran en un gusto por una combinación de nostalgia por la vida solitaria y ascética del ermitaño, y por la huída de las urbes, buscando la evasión del espíritu. Uno de los artistas más destacados es Camille Corot, que une en un gusto compositivo clásico, el gusto por las figuras contemplativas al modo romántico y el uso de técnicas realistas. Muchos de los artistas del momento deciden huir de las grandes ciudades y volver a la naturaleza, a la vida rural, formando colonias artísticas en pueblos franceses con bosques alrededor. Este interés por mantener lo natural y por poder huir a un pequeño retiro natural donde poder acercarse a un realismo poético se extiende por muchos lugares de Europa. Es de este modo como encontramos: Worpswede en Alemania, Skagen en Dinamarca, Newlyn y St. Ives en Inglaterra, Rivara en Italia, etc.

Lorente expone que hay una influencia externa a Europa se extiende fuertemente por Occidente, es la influencia cultural japonesa, que se convierte en una moda. Hay dos oleadas de influencia principales, una en 1850 y otra en 1930. Tras dos siglos aislados, la apertura del país tiene una gran influencia en las artes, destacando sobre todo las artes decorativas y gráficas, la pintura, etc. La influencia japonesa no es muy determinante en la literatura o en la filosofía, pero sí en las artes. Algunos de los elementos característicos de esta estética es un cambio de encuadre, en el que la imagen parece estar colocada de forma fortuita. La introducción de flores exóticas como los crisantemos y de escenas íntimas situadas en el ambiente doméstico se hace popular. La descentralización de la obra se establece, creando una asimetría compositiva y cambio en el formato usado en los cuadros, pasándose a tomar formatos alargados o visiones panorámicas. La ausencia del modelado, la aparición de la linealidad, y la repetición en serie de un motivo decorativo se hacen determinantes.

El mismo autor mantiene que uno de los componentes del movimiento Estético inglés es la influencia del estilo japonés con su estética refinada y con un lujo marcado. El lujo y la originalidad se convierten en elemento diferenciador de los miembros de este grupo. Por un lado, se dedican a la colección de objetos lujosos, y por otro, pasan a decorar interiores y a vestir de manera curiosa y cuidada. Dentro del movimiento

Estético, al que pertenecen los Prerrafaelistas, destacan las representaciones elegantes y andróginas de las figuras retratadas. Edward Burne-Jones y los primeros integrantes de la Hermandad Prerrafaelista, son artistas afines a este movimiento Estético cuya influencia llega a los círculos académicos del Reino Unido²⁶.

Otra nota interesante de Calloway es que los productos influenciados por el estilo japonés o con un origen japonés tienen un efecto en la decoración en general. La asimetría, los estampados planos, las formas elegantes y simplificadas se convierten también en signos que marca el movimiento Estético. Esta estética se exterioriza en sus cuadros, quedando patentes en sus artes decorativas aplicadas a las cerámicas, a los tejidos, empapelados, muebles y trabajos en metal.²⁷

En esta investigación percibimos que con todos los cambios que ocurren durante este periodo de la industrialización, el artista se siente excluido de la vida moderna y empieza a valorar las pequeñas comunidades, y los centros de formación de la antigüedad donde los talleres de los artistas eran el verdadero modo de aprender del arte. Según nuestra lectura, el interés por una estética diferente, como es el caso de la japonesa, la vuelta a la naturaleza, a la vida rural y a la hermandad entre artistas, como ya ocurría en el pasado, lleva a valorar formas de vida, de arte y de estética alternativas, que no se corresponden con lo que la modernidad y su industrialización han impuesto a la sociedad y que limita el alma creadora.

Tanto Livingstone como Parry coinciden en que otro de los movimientos cruciales que surgen en el Reino Unido durante este periodo es el de *Arts and Crafts*, o de las Artes y Oficios. Este movimiento prospera también en otras partes de Europa y de Estados Unidos desde 1880 hasta la Primera Guerra Mundial. Desde sus comienzos se basa en un ideal que une vida y trabajo desde una perspectiva social, pues se tienen en cuenta: las necesidades nacionales y sociales, las capacidades de los trabajadores a nivel práctico, los recursos locales, la tradición y herencia local. Su influencia es decisiva y llega a mantenerse hasta la actualidad, pues las habilidades de artesanos y de los talleres artesanales siguen estando valoradas por encima de la fabricación en masa o industrial. La necesidad de mejorar los diseños de productos domésticos, la búsqueda de una armonía interior o *Gesamtkunstwerk*, la mejora y unión de funcionalidad y estilo son algunas de las directrices heredadas del movimiento de *Arts and Crafts*.

²⁶LORENTE, Jesús Pedro. *Op.cit.*, pp. 70-71, 99-101 *passim*.

²⁷CALLOWAY, Stephen (ed.). *Op.cit.*, p. 33.

Del mismo modo Livingstone y Parry mantienen que la producción de siglo XIX está caracterizada por la búsqueda de nuevas tecnologías donde se buscan mejoras en técnica, rapidez y bajada costes de producción. Hasta la llegada de las *Arts and Crafts*, no se considera importante la asociación de diseño y técnica, la simplificación de los diseños y de fabricación, o la búsqueda de materiales de calidad. Todos estos cambios permiten que el artista y diseñador pueda sentir una relación entre diseño y fabricación, y que el producto final sea lo más cercano a lo natural en su simplicidad, una estética que prevalece hasta la actualidad. Si por un lado se buscaba la simplicidad, por otro se descubre que esta premisa en la que ideas, su desarrollo y la aspiración artística en la producción, resulta bastante compleja de realizar.

La situación política y social a finales del siglo XIX es inestable y confusa en Europa, según las dos críticas antes mencionadas. Las injusticias sociales, la pérdida de sensibilidad y humanidad están provocadas, en muchos casos, por el complejo desarrollo de la sociedad industrial de la época. Las artes aparecen en este contexto como elemento que trata de mejorar la sociedad. Los escritores y artistas de género contribuyen a la mejora con sus representaciones personales en las que se ve reflejada la desigualdad de clases y la pobreza. En la música y en las artes decorativas, se trata de mejorar, por un lado, el sentido de unidad nacional y, por otro, las condiciones de la vida cotidiana a través del diseño, elaboración y uso de artículos para el hogar. Todo lo elaborado en un taller o estudio merece, por tanto, la atención, el cuidado, la buena elaboración y el diseño del artista²⁸.

Por otro lado, Howard mantiene que durante la segunda mitad del siglo XIX, la mayoría de los críticos de arte no están envueltos en el movimiento de *Arts and Crafts*, por lo que no hacen diferenciación entre este movimiento y otros impulsos artísticos de la época. Es por esta razón que en muchas ocasiones se confunden *Arts and Crafts* y *Art Nouveau* y se les hace referencia con frecuencia como ‘el nuevo arte’, ya que además coinciden transitoriamente a finales del siglo XIX.

Ambos estilos son muy opuestos, pudiéndose considerar casi confrontados en muchos aspectos. El *Art Nouveau* surge en Francia y en Bélgica, desarrollándose también en otras partes del centro y sur de Europa. Este estilo está destinado, en la mayoría de los casos, a un público cosmopolita, con gustos sofisticados y tiende a tener

²⁸LIVINGSTONE, Karen; PARRY, Linda. *International Arts and Crafts*. Londres, V&A Publishing, 2005, p. 10

gustos exóticos y extravagantes en los que se unen los deseos de evasión de una realidad desde una perspectiva romántica. Se convierte en cierto modo en un arte para individuos y círculos sociales adinerados que buscan en el arte un modo de huir de la realidad urbana.

El *Art Nouveau*, siguiendo con Howard, desarrolla un nuevo estilo que ambiciona sorprender y atraer al público de la época. Mantiene, igualmente, también la premisa de que el arte debe existir por su propio bien buscando y logrando mostrar nuevos modos de expresar la emoción y la sensualidad. También aquí la naturaleza es la fuente principal de inspiración, pero a diferencia del Simbolismo o de los Prerrafaelistas, aquí se manipulan las plantas, estilizándolas creando imágenes simbólicas. Aunque la naturaleza sea su mayor fuente de inspiración, no se hacen una reproducción exacta de la misma.

Siguiendo el estudio de Howard, los materiales usados siempre suelen ser lujosos y ostentosos cuando se trataba de mobiliario y la decoración usada trata de conseguir el efecto dramático final que el artista programaba. Aquí destaca el uso de marquetería en mobiliario, de grabados y opalescencia en el cristal, de piedras preciosas, de esmaltado y oro, en la joyería, y de brocados y aguados en la fabricación de telas. En el *Art Nouveau*, lo importante no es la materia prima, el proceso y producto final como ocurre en el *Arts and Crafts*; aquí lo primordial es el efecto visual del producto final. Es por esta razón que se tiene necesidad de un equipo técnico avanzado, que tiene que ocuparse en mejorar sus habilidades y la continua actualización de conocimientos y técnicas de trabajo. La mayoría de los artistas de *Art Nouveau* buscan una nueva forma de expresión de la belleza y la emoción, los artistas de *Arts and Crafts*, además tratan de esforzarse por cambiar el modo de hacer arte y en consecuencia cambiar el mundo²⁹.

Tomando de nuevo la referencia de Livingstone y Parry, durante los treinta años posteriores a los comienzos de las *Arts and Crafts*, se consiguen mejoras en el diseño y en las calidades, pero no se realizan cambios fundamentales en los modos de fabricación. El estudio que efectúan sobre la industria no tiene, por tanto, conexión con lo que el movimiento de *Art Nouveau* anhelaba conseguir para la sociedad³⁰.

²⁹HOWARD, Jeremy. *Art Nouveau: International and National Styles in Europe*. Manchester, Manchester University Press, 1996, pp. 4-5.

³⁰LIVINGSTONE, Karen; PARRY, Linda. *Op.cit.*, p. 12.

Desde nuestro punto de vista el *Arts and Crafts*, con sus artistas, arquitectos, diseñadores y trabajadores, trata de conseguir la mejora del diseño y de la fabricación de las artes decorativas de la época victoriana. Además, nos resulta preciso resaltar que, se intenta mejorar la vida de los trabajadores mediante una creación más artística y mejorar las artes en general, devolviéndoles el valor, la calidad y la sensibilidad que ya parecen haber perdido.

Para comprender correctamente todo esto hemos de considerar lo que exponen Mathias y Todorov, que mantienen que el movimiento Estético, visto como la unión, a nivel artístico e intelectual de la Hermandad Prerrafaelista y del movimiento de *Arts and Crafts*; es el que da origen el movimiento de fin de siglo, *Art Nouveau*. En estas cuatro décadas del movimiento Estético, se inician cambios artísticos muy sustanciales, como cambios en los diseños y, ante todo, un nuevo concepto de estilo de vida de la clase media o del ambiente doméstico. El movimiento Estético es reconocido en la actualidad por sus revolucionarias relaciones entre artista y sociedad, entre las artes mayores y las menores o decorativas, entre arte y ética que allanan el camino a los movimientos artísticos del siglo XX³¹.

Livingstone y Parry sostienen que en otras zonas de Europa como en Escandinavia, los artistas se unen durante algún tiempo al movimiento Simbolista, dejando de lado la influencia estética alemana. Los artistas noruegos, acostumbrados a seguir formándose en Düsseldorf, cambian de destino buscando inspiración e influencia en otros lugares como París o Berlín.

Gibson nos muestra que en el caso de los países mediterráneos, en Italia y España, en las grandes ciudades o focos industriales del norte es donde se difunde el nuevo arte, marcado por el Simbolismo, pero con una influencia marcada por la producción artística francesa³². Esta noción es secundada por Livingstone y Parry, que mantienen que Alemania actúa como un intermediario de las ideas de *Arts and Crafts*, extendiéndolas por Europa y Japón. Las publicaciones de teóricos como William Morris se traducen rápidamente al alemán, llegando a ser extensamente leídos en países como Suecia y Noruega, que mantienen fuertes lazos con la cultura germana³³.

³¹MATHIAS, Peter; TODOROV, Nikolaj (dirs.) *Historia de la humanidad. El siglo XIX. La revolución industrial*. Barcelona, Planeta, 2004, pp. 220-221.

³²GIBSON, Michael. *Op.cit.*, pp. 144, 197.

³³LIVINGSTONE, Karen; PARRY, Linda. *Op.cit.*, p. 27.

Recabamos igualmente las opiniones de Hidermark, Snodin y Stavenov que defienden que los movimientos reaccionarios en países como Alemania están protagonizados por carpinteros, dependientes, panaderos, trabajadores en general que se oponen a una industrialización basada en economía y no en ideales. En respuesta a los libros publicados por los teóricos británicos, en Alemania se crean talleres o *Werkstätte* en 1898, antes de la disolución del *Bauhaus*, en 1930³⁴.

Desde nuestra perspectiva se produce un cambio determinante cuando la sociedad toma consciencia, a todos los niveles, de que las transformaciones de la modernidad no siempre conllevan un efecto positivo y se traduce en una búsqueda de nuevas alternativas a la producción del hombre. Las relaciones entre los distintos países quedan patentes por las influencias de las ideas y de los movimientos antes citados, llegando a extenderse entre la mayoría de los sectores de la sociedad, lo cual es una especie de levantamiento social y artístico.

3. La integración de las artes: literatura, pintura, artes decorativas

Otro eminente crítico Mitchell, mantiene que ya había una tradición de escritura artística o *art writing* en Philostratus, que se centraba en la interpretación y descripción del arte visual. Esta es como un estudio de lo que las imágenes dicen, el modo en que parecen hablar por sí mismas persuadiendo, contando históricas o describiendo³⁵, algo que Lessing critica en su obra.

Nos basamos en las opiniones de García Berrio y Hernández Fernández para comprender la importancia de la relación y de la integración de las artes, pero hay que hacer referencia a otros de los grandes estudiosos del tema. La obra de Lessing y Hegel tiene una sorprendente importancia en el cambio de las ideas sobre las relaciones entre la literatura y las artes visuales, pues ambos crean una teoría general de las artes. Para Lessing, en 1766, los contrastes entre ellas están en su carácter, al ser la pintura un arte espacial y la poesía un arte transitorio. De este modo, la poesía no puede representar

³⁴HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Carl and Karin Larsson: Creators of the Swedish Style*. Londres, V & A Publishing, 1998, p. 81.

³⁵MITCHELL, WJ Thomas. *Iconology: Image, text, ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1986, p.1.

sucesos, sino sólo hechos aislados. El deseo de acercar ambas es, para él, tan erróneo como el presentar la pintura y poesía como modelos que se influyen mutuamente. Los teóricos prestan atención a estas ideas, pero no se ven influidos por esos pensamientos hasta casi la entrada de nuestro siglo.

Encontramos de nuevo en García Berrio y Hernández Fernández que Lessing desaprueba, a su vez, la literatura descriptiva, que era un género con larga tradición en Alemania y en toda Europa, pues no cree que la simbolización literaria deba ser una ilustración verbal de las imágenes y las representaciones de la pintura. Sus reflexiones llegan a alturas abstractas rebasando el espacio del debate crítico coetáneo. La influencia de su obra se ve en el fortalecimiento de un cambio de ideas marcado por la dificultad de la relación entre las artes. Lessing acierta a sintetizar y propagar definitivamente las ideas evolucionadas sobre el problema en la mentalidad europea y el espíritu del momento.

Schlegel, por otro lado, equipara lo plástico como lo antiguo, en oposición con lo introspectivo y sentimental que es equiparado con lo moderno, como ya se veía en los ideales clásicos y románticos en las *Lecciones de Estética* de Hegel.

García Berrio y Hernández Fernández reiteran de nuevo la idea de que durante el siglo XIX se extiende el gusto por la evocación de lo medieval y lo gótico entre pintores, arquitectos y literatos. El arte moderno y su ideal del sentimiento subjetivo trabajan para resaltar en las obras lo intuitivo y sombrío, oponiéndose a la ciencia con un saber distinto, claro y ordenado.

Para Hegel el modelo clásico de lo visible aparece representado por la escultura grecolatina; muy opuesto al ideal romántico, al que iguala con la creación moderna que es más íntima, literaria y pictórica. La creación moderna responde, en Hegel, al espíritu de intimidad pues es a la vez confusa y vigorosa, siendo inspiradora de la sensibilidad romántica revolucionaria. Es durante el Romanticismo cuando la primacía literaria aparece por última vez claramente sobre lo pictórico³⁶.

Si seguimos el pensamiento de Asensi, podemos afirmar que los románticos europeos profundizan en conceptos como: genio, imaginación, expresión y retórica;

³⁶GARCÍA BERRIO, Antonio; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, María Teresa. *Crítica literaria: Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid, Cátedra, 2004, pp. 383-386.

aplicándolos a la poesía y la creación estética, pero no al discurso estético-filosófico; por lo tanto siguen más a Schiller que a Kant.

El alejamiento del Clasicismo al Romanticismo en la poesía se debe, según Asensi, al concepto de mente y universo. En primer lugar, para el Romanticismo, la mente es algo enérgico y creativo pues se habla de una realidad inexistente e independiente. Durante el Clasicismo la mente es mecánica y pasiva puesto que sólo refleja una realidad que existe de forma independiente. En 1795, William Lowel mantiene una afirmación exaltadora del yo, para señalar así la diferencia entre talento y genio. Es de este modo como se marca la importancia de la obra literaria y su relación con el autor y no como antes que tenía una relación con la realidad. Incluso podemos ver que para Coleridge preguntar por la poesía es como preguntar por el poeta, sin diferenciar mucho el uno del otro³⁷.

Nuestro análisis es que la unión entre poeta y poesía provoca un tipo de crítica diferente en el siglo XIX. Este pensamiento hace que la literatura se vea como un espejo en el que se reflejaba la personalidad del poeta. Esta conexión de obra y escritor la podemos extender a otras formas de creatividad, que para nosotros son muestras del alma creadora, como ocurre en las artes visuales, pues el estilo personal de un creador queda también manifestado en la obra final.

Como dice Tartakiewicz, durante el siglo XIX se insta a que el arte explore todas sus posibilidades, intercambiando para conseguir nuevos resultados, que a la vez resultan individuales, diferentes y sorprendentes. De este modo ciertas artes sirven de modelo para otras, siendo esta colaboración entre las mismas un hecho indiscutible. Se puede decir que la poesía y las artes visuales pertenecen a una única clase, aunque estén muy alejadas entre sí por ser dos tipos de arte muy dispares. El arte visual representa lo externo, lo material, mientras que el verbal tan sólo representan los símbolos de cosas.

Algunas de las ideas más innovadoras incluyen, para Tartakiewicz, una que defiende que todas las artes constituyen una sola pieza, algo que los griegos ya defendían desde el principio. Aunque las artes tengan muchas semejanzas entre sí, como ocurre entre la poesía y las artes visuales, aun se hallan diferencias elementales que las separan. A los humanos, por naturaleza, cuantas más cosas se nos presenten ante

³⁷ASENSI PÉREZ, Manuel. *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*. Vol. II, Valencia, Tirant lo Blanch, 1998, p. 394.

nuestros ojos, mejor es nuestra concentración; pero por otro lado dependiendo de la cantidad de palabras que se nos dirijan, así tendremos una mayor o menor capacidad de soñar. Por lo tanto, el arte visual se apoya en la percepción y el verbal, en la imaginación³⁸.

En la teoría romántica, un tema recurrente en Asensi, cuando se compone un texto, la mente equipara datos que se manifiestan del exterior, utilizándolos posteriormente como un material totalmente manejable y que nos permite crear algo nuevo. La realidad exterior es un punto de partida del que es posible desprenderse. Coleridge otorga a la imaginación semejanzas con los organismos que crecen y viven, señalando la presencia de una poderosa facultad en la mente, cuyo poder es independiente de los datos que el sujeto toma del exterior. La obra poética, como fruto de esa imaginación autónoma, es una unidad viviente donde las partes guardan una relación práctica con el todo. De este modo Coleridge y los románticos reformulan la antigua metáfora del organismo, de la misma manera que ya hizo Platón³⁹.

Una nota interesante en Girard es que en la actualidad ‘palabras’ y ‘objetos’ tienden a seguir sus caminos por separado y no se imitan los unos a los otros. En la Europa actual, la idea de mimesis estética se concibe como algo falto de trascendencia. Pero si se recapacita, esa enorme importancia que se ha conferido a la mimesis, a lo largo de la historia de la literatura occidental, no puede ser un simple error⁴⁰.

Dikovitskaya mantiene que los estudios visuales nacen de la unión de la historia del arte y los estudios culturales. W. J. T. Mitchell usa en 1990 el término *cultural turn* o giro cultural, algo que las ciencias sociales ya tenían desde hacía bastante tiempo. Hay dos movimientos que destacan en los estudios culturales desde 1980: uno que basa sus estudios en modelos de las ciencias naturales y otro que pertenece a la tradición interpretativa y hermenéutica, que destaca la subjetividad y el significado contextual.

La subjetividad en el área de las relaciones sociales es interesante en el mundo de la investigación, puesto que nuestros contactos con la cultura siempre están contaminados por ideas preconcebidas. Stuart Hall defiende que el giro cultural representa una vuelta a temas sociológicos tradicionales y clásicos después de un periodo marcado por intereses que pueden clasificarse como más estructurales,

³⁸TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Op.cit.*, pp. 149-151.

³⁹ASENSI PÉREZ, Manuel. *Op.cit.*, p. 367.

⁴⁰GIRARD, René. *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona, Gedisa, 1984, p. 10.

funcionales y empíricos. La ideología, por lo tanto, cubre aspectos de la vida cultural y de los sistemas de signos semejantes, de esta manera se puede afirmar que una obra de arte puede ser vista como un intercambio comunicativo.

Como señala Dikovitskaya, el modo en el que se ve la vida es importante y el área visual aparece como el lugar donde las diferencias sociales están inscritas. La cultura es la estructura de símbolos, imágenes y mediaciones que una sociedad hace posible. No se puede tener una sociedad sin cultura pues esta es una expresión de las relaciones sociales. La sociedad se define como las relaciones entre personas y la cultura como una expresión de todas las mediaciones que hacen posibles o imposibles esas relaciones sociales⁴¹.

Tomando de nuevo a Mitchell entendemos que la imagen mental, uno de los elementos centrales de las teorías desde Aristóteles, ha continuado siendo una piedra fundamental del psicoanálisis, con estudios prácticos de percepción y creencias populares sobre la mente. El modo de crear la representación general y particular, ha sido uno de los campos de batalla de las teorías modernas. Wittgenstein acepta que se puedan tener ciertas imágenes mentales asociadas con el pensamiento o la capacidad de hablar, y estas imágenes no pueden ser pensadas más como entidades privadas, metafísicas o inmateriales, que las imágenes reales. Aun queda por investigar el modo en el que esas imágenes se instalan en nuestra imaginación⁴².

Nos parece fundamental para este estudio retomar la opinión de Hegel que mantiene que la naturaleza externa, aquella que rodea al hombre, aparece como la expresión de lo ideal, apareciendo de una manera determinada. Los grandes maestros trataban de seguir fielmente la naturaleza externa, establecida en un lugar cercano y determinado. Esos lugares, los bosques, las montañas y demás aparecen como la base donde se establecen los sentimientos y donde actúa el personaje.

Hegel sostiene que una de las características principales de la lírica es su capacidad de manifestar, sin necesidad de lo externo, la vida interna de forma clara y específica. A diferencia de la lírica, la pintura se centra más en lo particular, dependiendo de su naturaleza, representando la forma espiritual de tanto los personajes como los acontecimientos. El espíritu del ser humano tiende a identificarse más con la

⁴¹DIKOVITSKAYA, Margarita. *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge, MIT Press, 2005, pp. 47- 57 *passim*.

⁴²MITCHELL, WJ Thomas. *Op.cit.*, pp. 14-15.

imaginación y con la creación libre que con la elaboración de algo ya existente. Es por ello que el espíritu es el que permite que de esta libertad creadora de la imaginación, surjan los rasgos nacionales.

Así por ejemplo, Hegel nos informa de que la capacidad de transformar y de dar uso a lo externo, adecuándolo a las necesidades y a los gustos del individuo, provoca una cierta satisfacción personal al adaptar su entorno natural y las cosas materiales. Lo natural ofrece una gran variedad de formas a las que además se le introducen los valores espirituales del hombre y su carácter, por lo que pierden la simplicidad natural. El espíritu, al humanizar lo que le rodea, su ambiente según sus gustos y necesidades, para su propio deleite se extiende al exterior⁴³.

Como ya hemos señalado antes, según nuestra lectura, el poder del arte no se ciñe a sólo ciertos círculos cultos, sino que tiene el poder de llegar a un público en general, a una nación. La situación histórica y social que se incorpora en una obra, también pasa a representar lo general dándole un aspecto externo. Para nosotros toda obra artística o literaria debe ser clara y comprensible, de manera que sin los conocimientos históricos que permiten su completa comprensión, llegue a poder transmitir un mensaje a ese público no coetáneo que la recibe posteriormente. Creemos que los temas no deben estar sólo centrados en algo cercano a nuestra cultura o a nuestra época, pero el arte no puede aparecer como algo extraño e incomprensible, sino que debe de abrirse a otras naciones, por el contacto entre personas y pueblos.

Podemos sugerir que el alma del artista, su espíritu, su voluntad, su humanidad, debe aparecer en la obra, ya que aunque tenga una apariencia externa, logra transmitirse con un tono fundamental en el contenido. La obra debe transmitir ese espíritu individual y creador que a través de vivencias y emociones íntimas, nos acercan a una realidad exterior entendida desde la objetividad. Es por ello importante remarcar que una obra de arte debe de ser capaz de conectar con nuestro espíritu, con nuestra subjetividad y por lo que terminamos aceptándola como nuestra.

Al observar las obras pictóricas y literarias de diferentes artistas y movimientos culturales encontramos, según Mendoza, claros paralelismos entre ambas manifestaciones pues los escritores y artistas se unen para conseguir un objetivo común.

⁴³HEGEL, Georg W. F. *Estética. La idea...*, pp. 232-235.

La temática y los formalismos a seguir son parecidos desde el Renacimiento hasta el vanguardismo, creando una simbiosis entre arte y literatura.

Mendoza añade que en España durante el Modernismo, movimiento de alto nivel artístico en la literatura y el arte, se produce una integración de las artes. Tras la revolución industrial, la arquitectura, la pintura, la escultura, la música y la literatura concurren en lo que se denomina *Modern Style* en el Reino Unido, *Art Nouveau* en Francia, *Jugendstil* en Alemania o Modernismo en España. En el arte, lo simbólico toma un papel importante en la ornamentación, y se produce una transformación o idealización de épocas pasadas que parecen ofrecer al hombre razón de su existencia, dejando a un lado toda la industrialización y la era moderna. En la arquitectura se toma el arte gótico, en las artes decorativas o en la pintura aparecen temáticas medievales como leyendas, que también son adoptadas por la literatura.

En el mismo autor, la naturaleza, en esa vuelta a lo antiguo que después llega a ser representado en el Modernismo, aparece a través de representaciones vegetales, de agua o de aves. Estas representaciones son usadas tanto en la literatura y en los poemas como en los objetos decorativos del hogar burgués. El concepto puro y el símbolo a través de la forma, son claros ejemplos del espíritu simbólico de la corriente modernista que llega a casi todos los campos artísticos⁴⁴.

Otro elemento de Praz es que la unión de pintura y literatura se puede ver en aquellos textos que describen una obra de pictórica o decorativa, ya que en esas composiciones donde se ponen de manifiesto las emociones de un escritor hacia una obra concreta. Una representación ilustrativa de este tipo de composición es la descripción que aparece en la obra de John Ruskin, *The Stones of Venice*, cuando describe la fachada de San Marcos, o en la obra de Oscar Wilde, *The Critic as Artist*.

Los textos descriptivos de obras de arte son, según Praz, un claro ejemplo de la forma de ver una obra y del tipo de escritura típica usado en la época, pues todo eso queda de manifiesto. Los gustos de una época aparecen reflejados en textos de críticos, incluso de forma inconsciente. Se puede pensar que el mejor ejemplo de paralelismo entre las artes está en aquellos artistas que también son escritores. Por otro lado, con esta teoría, según Welles y Warren, resulta imposible encontrar un paralelismo pues las

⁴⁴MENDOZA, Antonio. *Lecturas de museo. Orientaciones sobre la recepción de relaciones entre la literatura y las artes*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2000. p. 97

intenciones del autor o artista no están enfocadas a esta interpretación, produciéndose una imprecisión entre las obras. Al comparar la pintura o la poesía de artistas, como Blake o Rossetti, se descubre el carácter del autor, ya que la calidad técnica de pintura y poesía muestra aspectos discordantes. Una obra de arte presenta en sí una tradición artística que determina, transforma y moldea la expresión artística, pero que no limita la capacidad de expresar su personalidad.

Reiteramos de nuevo la idea defendida por Praz, que mantiene que una obra de arte realizada durante un periodo determinado muestra similitudes con otras obras coetáneas. Toda obra revela además que, cuando es realizada por un mismo artista, existe cierta unidad o característica que confirma su realización. Este elemento de unidad se logra encontrar en cualquier área en la que el autor desee manifestarse o expresarse. La tradición artística que todo artista hereda, se exhibe tanto dentro de una misma forma de arte, como entre las distintas artes⁴⁵.

En opinión de Prettejohn, entre los integrantes de la Hermandad Prerrafaelista encontramos ciertas similitudes pues colaboraban entre ellos en la realización de las obras ya desde 1849. Su interés por conseguir que los detalles queden captados con perfección y por tratar de encontrar nuevas formas de composición y elaboración de una obra, les influenciaba. Su concepto de hermandad muestra un compañerismo que además les permite trabajar como grupo en un compromiso artístico, un proyecto colectivo que se transforma en innovación y admiración por sus obras. Aunque cada cuadro tiene sus peculiaridades, la vinculación y amistad masculina del grupo queda impresa de forma clara⁴⁶.

En cierta medida lo que Praz defiende es que tanto pintor como poeta, aun usando diferentes medios expresivos, gozan de un mismo gusto y transmiten un mismo mensaje. La imagen visual del pintor y el lenguaje del poeta sugieren, de forma sutil, una misma escena natural. Un detalle del cuerpo humano, una insinuación o sugerencia del mismo ayuda a que nuestra mente reconstruya o adivine el conjunto en armonía con lo que aparece en la imagen o en la descripción escrita⁴⁷.

Para finalizar, pensamos que el ser humano tiene la capacidad de dar forma a lo que le rodea, pues descubre en las formas naturales una expresión de su interioridad,

⁴⁵PRAZ, Mario. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura*. Madrid, Taurus, 1981, pp. 41-50 passim.

⁴⁶PRETTEJOHN, Elizabeth. *Op.cit.*, p. 34.

⁴⁷PRAZ, Mario. *Op.cit.*, pp. 62-64.

que queda manifestada no sólo como una individualidad, sino como una expresión de la comunidad que la adopta como propia. La unión de artes y literatura deja de manifiesto que si hay una conexión entre ellas, también hay una conexión a nivel interno entre la obra y el artista, quedando marcada no sólo en un tipo de obras, sino a nivel general en todas las creaciones artísticas de un mismo autor.

4. Orígenes en el Romanticismo: idealización y naturalismo en los prerrafaelistas

La historia del concepto de belleza ya había comenzado en el siglo XVII, sin relación con el arte o la historia del arte, pero no es hasta siglo XIX que toma el término técnico. En un principio sólo se refiere a formas evocadoras como lugares o espacios paisajísticos, entre otras cosas, pero después pasa a tratar formas más imaginarias, singulares e imposibles que lo relacionan con lo pintoresco.

Como dice Tartakiewicz, este término se utilizaba sobre todo en inglés y aunque existía en francés y otros idiomas, el término inglés fue el que se impuso. En 1798, los hermanos Schegel introducen el término romántico en la literatura y el arte, proporcionándole un nombre a la literatura moderna y marcando la diferencia de este modo con la literatura clásica. Von Schegel reconoce la existencia de esa diferenciación por diferentes motivos: filosóficos, particulares, por el abandono de las normas y formas establecidas anteriormente y por la legitimidad de lo feo. El Romanticismo se determina como la forma moderna de la literatura y se pasa a reconocer su existencia en escritores de periodos anteriores como eran William Shakespeare o Cervantes, u otros más contemporáneos como Shiller o Goethe. Es de este modo que el término va pasando poco a poco a designar a los contemporáneos⁴⁸.

Siguiendo el estudio de Gras Balaguer entendemos que el Romanticismo, más tarde, pasa a designar a escritores alemanes o a ser tomado por aquellos escritores franceses del periodo que se habían revelado, para finalmente ir extendiéndose por otros países. El término que en un principio designaba a individuos, pasa a designar a grupos de artistas o escritores. Estos grupos creían tener semejanzas entre ellos o pertenecer a

⁴⁸TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Op.cit.*, p. 220

una rama común, pero en la mayoría de los casos esos parecidos eran muy remotos. El verdadero lazo de unión de los románticos está marcado por pertenecer al mismo periodo cronológico, pero también entran en esta clasificación artistas o escritores posteriores, que tenían estilos parecidos. Tras la inclusión de los artistas o escritores más tardíos, desaparece la diferenciación entre generaciones de románticos, aunque se mantenían los que seguían siendo fieles a la tradición. El significado de Romanticismo se expande más aun, pasando a designar obras que aunque no pertenecen al periodo principal, sí que comparten en la obra en sí o en su contenido sus características⁴⁹.

Gozal sostiene que el gusto no aparece como concepto en el siglo XVIII, ya que son las formas de preferencia de una comunidad las que afectan aspectos tan diversos como el arte, las modas en el vestir, la decoración en el hogar o las formas de expresarse, entre otras muchísimas cosas. Hay que destacar que en la estética lo principal es su valor y su fundamento, puesto que están muy conectados.

El mismo autor opina que el gusto da forma al mundo, poniéndolo en orden, dándole representación y uniendo sus partes de forma que se crea una unidad. Observar un paisaje es pues representar una parte del mismo y pintar un paisaje es representar esa parte de la naturaleza elegida. No hay que olvidar que la persona que contempla el paisaje añade además su experiencia. El lenguaje poético nos permite describir la belleza, pero el sujeto debe seguir lo establecido por una realidad u orden exterior, indicando cómo se configura ese orden. El mundo que se construye depende de la relación entre el objeto y el sujeto, que se hace inseparable. De esa relación y de la unión con la experiencia nace lo pintoresco, lo bello, lo sublime; pero siempre en relación con el sujeto⁵⁰.

Todo esto nos conduce a pensar que clasificar las artes de forma satisfactoria, se puede decir que es imposible, ya que no existe un acuerdo sobre lo que se puede considerar artístico o no en las actividades del hombre. Los criterios usados para la clasificación del arte permiten que unos sean clasificados como tales mientras otros quedan excluidos de esa categorización. Si encontramos una tarea difícil en determinar lo que es arte, es aun más difícil clasificar el arte en sí tomando en cuenta su forma particular.

⁴⁹GRAS BALAGUER, Menene. *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona, Montesinos, 1983, pp. 19-22

⁵⁰BOZAL, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. II, Madrid, Historia 16, 1999, pp. 15-20 *passim*.

Si seguimos nuevamente el pensamiento de Tartakiewicz, vemos que la división de las artes ya se establece en el siglo XIX de una manera parecida a la del siglo anterior; por lo que la clasificación que se hace por entonces queda más limitada al sentido del término arte. En 1849, el autor polaco Libelt, divide las manifestaciones alemanas de las artes dependiendo del ideal que desean o tratan de alcanzar. Si el ideal es el de belleza, el de exactitud u otros tipos de ideal, además tiene que tenerse en cuenta el lugar, el periodo en el que se tratan de realizar.

Tartakiewicz continúa exponiendo que las bellas artes se dividen, en la segunda mitad del siglo XIX, en inventivas (que se experimentaba por el oído) o en imitativas (que se experimentaban por la vista). Lo mismo ocurre con formas de asociación determinadas, como eran el lenguaje verbal o pictórico, y con formas de asociación indeterminadas, como el lenguaje musical. Las tendencias más modernas las clasifican, más tarde, principalmente en artes puras o aplicadas, aunque además existen otras clasificaciones como: concretas o abstractas, representativas o no-representativas, y semánticas o no semánticas. Estas divisiones están clasificadas normalmente dependiendo de los sentidos a los que apelan, su modo de elaboración, su uso y sus elementos artísticos. Las clasificaciones posteriores siguen creándose, pero sus resultados son parecidos, como si las divisiones anteriores fueran incuestionables⁵¹.

La obra de Hauser considera que el Romanticismo no comprende su lugar en el tiempo, entre el pasado y el futuro, representando un conflicto entre lo estático y lo dinámico, algo que finalmente lo caracteriza. Su incapacidad de comprender su tiempo, sin hacer uso de la razón o del historicismo, les ayuda a situarse a través de un nuevo pensamiento. El Romanticismo representa una ruptura con la mentalidad occidental. Se trata de un desarrollo que, desde el gótico, no lograba tener una influencia tan fuerte en el desarrollo de la sensibilidad. El artista romántico sigue desde entonces sus propios sentimientos, escuchando a su yo individual e interno, lo que le da una libertad que se convierte en un hito en el arte y en la literatura⁵².

Entre las muchas características del Romanticismo se pueden destacar algunas que parecen relevantes y que parecen repetirse a menudo en la segunda mitad del siglo XIX. Por un lado, León señala que durante este periodo prevalece un individualismo que considera que tanto el arte como el artista deben sentirse comprometidos con la

⁵¹TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Op.cit.*, pp. 95-97.

⁵²HAUSER, Arnold. *Op.cit.*, pp. 248-249.

revolución, con la moral y con la estética. El pasado se vuelve heroico, mágico y lleno de aventuras que invitan a volver a una Edad Media idealizada. Aparecen intereses por la cultura popular y las tradiciones, las culturas lejanas y un importante acercamiento a la naturaleza. Por otro lado, las normas y reglas, ya sea a nivel estético como formal, encuentran una oposición generalizada. La libertad artística es la que da valor a la obra, aportándole originalidad y dándole libertad para mezclar géneros; siguiendo sus propias normas estéticas. El genio creador del artista le hace un rebelde que se enfrenta a una sociedad injusta, lo que le hace centrarse en la literatura o en el arte⁵³.

Gómez piensa que el Romanticismo se puede entender, en muchas ocasiones, como un movimiento burgués, que no se puede concebir sin la independencia de una prominente clase media. Irónicamente, muchos de los artistas y escritores románticos se comportan con el tiempo de un modo aristocrático. La aparición de la novela naturalista marca un punto de inflexión, ya que se convierte en la conquista artística más importante del siglo, además de convertirse en la primera creación original de esta época. Este género ofrece al escritor un conocimiento del hombre, del mundo, de los gustos y necesidades de un público, que en ocasiones detesta. La mayoría de los escritores favorecen la ideología y la escala de valores de sus lectores, que luchan por la clase oprimida y sin poder⁵⁴.

Por otro lado advertimos en Hauser que la industrialización afecta a todos los ámbitos de la sociedad y de la vida en general de una forma muy radical y diferenciada de los siglos anteriores. Desde 1850 la sociedad comienza a transformarse aun más pues el burgués, se vuelve un ser vanidoso y arrogante, y su mal gusto afecta la producción artística en la arquitectura y en la decoración de interiores. Los nuevos ricos no escatimaban en gastos, ni en ostentación, pues su simple deseo era el de brillar y aparentar, sin prestar atención a materiales, estilos o medios para conseguirlo⁵⁵.

El Naturalismo surge por entonces, como Hauser indica nuevamente, como el movimiento artístico de la oposición, de una minoría que existe tanto entre el público como entre la comunidad artística. El Naturalismo brota, al igual que el Romanticismo, con nuevas apariencias y premisas de lo que se considera realidad o verdad. Una de sus características es que al describir esa realidad, aplica algunos de los principios

⁵³LEÓN GARCÍA, Juan Jesús. *Literatura universal: Teoría y textos*. Granada, Port-Royal, 1998, p. 303

⁵⁴GÓMEZ NAVARRO, José Luis. *Historia Universal*. México, Pearson Educación, 2004, pp. 133-135

⁵⁵HAUSER, Arnold. *Op.cit.*, pp. 79-80

característicos de las ciencias exactas. A diferencia con el Realismo, el Naturalismo se mantiene cercano al Romanticismo. La teoría naturalista germina como una defensa de su arte, de sus manifestaciones y pensamientos artísticos, en contra de la poderosa crítica conservadora⁵⁶.

Tomando de nuevo la referencia de Hauser, encontramos que el Naturalismo, desde la perspectiva de la crítica tradicional, representa la realidad como una burda imitación de la realidad, sin idealismo, sin moral, y con un gusto por lo feo. El artista descubre que los intereses de otros artistas, que como ellos aun son minoría, les acercan y les ayudan a crear colonias de artistas donde unos y otros se apoyan. A diferencia del romántico que vive aislado, esta capacidad de librar a los artistas de su individualismo, le ayuda a encontrar nuevas formas de expresión alejadas de las impuestas por las academias. La litografía, asimismo, aparece como forma de expresión artística y como indicio de la aspiración social naturalista. El gusto de los compradores y críticos de arte impide que la pintura naturalista entre en su hogar, ya que sus viviendas son ostentosas, y están llenas de decoración y muebles inútiles. Sus manifestaciones artísticas no son ni rimbombantes ni grandiosas, por lo que el arte moderno se queda sin hogar y sin sentido para su existencia, al perder su función práctica⁵⁷.

Siguiendo el pensamiento del mismo crítico, el sistema educativo estatal se extiende, añadiendo la educación y corrección del arte, dejando excluidos a los naturalistas de las academias y haciendo que su lucha contra la crítica siga hasta 1860. Hay un cambio significativo cuando la tendencia progresista de los lectores se va imponiendo, haciendo que los críticos también se rindan a las influencias más innovadoras⁵⁸.

Recabamos de nuevo la opinión de Lorente que mantiene que el arte oficial académico encuentra otro movimiento artístico que se opone a sus normas estatales, el Realismo. El compromiso social de este movimiento resultaba muy controvertido pues se desarrolla de una forma exquisita y artística en la literatura, con escritores como Dickens o Balzac. En la pintura, el Realismo no puede vencer muchas de las barreras impuestas por la rica burguesía que ve en sus obras un trasfondo revolucionario. El rechazo del Realismo y su protesta política se convierte en una manifestación del miedo

⁵⁶*Ibid.* , pp. 82-84.

⁵⁷*Ibid.* , pp. 87-89.

⁵⁸*Ibid.* , p. 92.

que las clases pudientes sentían por protagonismo de los obreros. No obstante, el Realismo no encuentra una fuerte oposición de los críticos, que lo defienden⁵⁹.

Nos parece interesante, en esta investigación, que se produzca esa diferencia en la aceptación entre los críticos de las diferentes corrientes artísticas y literarias. Debemos destacar que el hecho que el creador se sienta influenciado por su entorno social y que quiera crear su arte como una respuesta a la necesidad de la sociedad, contribuye a marcar, de una forma muy especial, el carácter universal de la creación artística, pues esas creaciones se continúan manifestando en la posteridad. La espontaneidad, la capacidad del artista de dejarse llevar en su creación artística, algo tan característico del Romanticismo, tiende a desaparecer, dejando lugar a una lucha interna entre el artista y su manifestación artística.

Apoyándonos de nuevo en el juicio de Preckler, gracias a la prosperidad que nace del desarrollo económico e industrial de la época victoriana, se produce un incremento de jóvenes artistas que se plantean su formación artística como parte del proceso de aceptación de la profesión. Las Reales Academias, instituciones oficiales de formación artística, no pueden adaptarse a la gran demanda de formación, por lo que muchos artistas jóvenes pasan a formarse en clubs o grupos reducidos donde complementan su formación, que de otro modo quedaba incompleta incluso cuando podían acceder a los planes de estudios oficiales. Surge pues, de forma natural en el contexto social y artístico de la época victoriana, una agrupación informal de estudiantes de Bellas Artes, la Hermandad Prerrafaelista⁶⁰.

En la época de 1840, la mayoría de los compradores de arte, según señala Prettejohn, son de la clase media y normalmente buscan sus obras entre los artistas formados en las Reales Academias. Los cuadros presentados al público por el joven grupo de artistas prerrafaelistas destacaban sobre el resto por su gran ambición artística. La atención recibida por la prensa de la época es inmensa, pues la temática y forma de elaboración de sus obras hace que estas destaquen en las exposiciones. Un elemento fundamental que diferencia sus obras es su rebelión contra la estética establecida en la época victoriana, una rebelión sin precedentes y desde los más altos niveles artísticos. Para los jóvenes artistas prerrafaelistas, las academias representan el éxito comercial a través de una temática, que era apropiada para las clases medias boyantes. La temática

⁵⁹LORENTE, Jesús Pedro. *Op.cit.*, p. 77.

⁶⁰PRECKLER, Ana María. *Op.cit.*, p. 291.

de lo anecdótico y agradable, establecidas por las academias, se transforma en los Prerrafaelistas en temáticas más serias y elevadas. El arte toma un papel social, al querer introducir ideales sociales, morales, políticos y religiosos en sus obras, dejando de lado la trivialidad social que las clases medias daban al arte⁶¹.

Para comprender correctamente el movimiento Prerrafaelista, consideramos lo que expone Sureda. La Hermandad lucha por la creencia de que es a partir del clasicismo y de la escuela de belleza de Rafael, que comienza la degeneración generalizada del arte. La clase media y pudiente victoriana está marcada por una moral puritana y por su propia concepción del ideal de arte sublime. La estética burguesa, en la que prima el mal gusto, la arrogancia y el autoengaño, se traslada a las manifestaciones artísticas pictóricas, arquitectónicas y artesanales. La dicotomía con los Prerrafaelistas está además centrada en la incapacidad de improvisación o de expresión espontánea del arte de la época.

Los ideales morales prerrafaelistas con su estética erótica resultan alarmantes en la sociedad puritana y los nuevos artistas unen elementos muy diversos en sus obras como los temas históricos, religiosos y poéticos, pero con un espiritualismo victoriano. Además introducen elementos como las alegorías morales y el simbolismo de las tradiciones de hadas, lo que les diferencian de los artistas coetáneos. Su interés por la belleza, como culmen de la vida, basándose en el arte les hace prestar atención a la obra, cuidando el detalle y acercándose al realismo. El movimiento Prerrafaelista no sigue el lema del arte por el arte, aunque sí que toman el culto a la belleza⁶².

Los Prerrafaelistas, tomando de nuevo la teoría de Pettejohn, han sido considerados como una agrupación social británica con un carácter típicamente pragmático. Muchas de sus obras son consideradas obras maestras, a pesar de que no contaban con una experiencia amplia y que tenían ciertas carencias en las habilidades técnicas, pero son capaces de producir obras artísticamente magistrales. La fuerte identidad del grupo queda de manifiesto en las obras producidas durante el breve periodo inicial del movimiento. Las técnicas novedosas y los materiales usados se diferencian mucho de los empleados por otros artistas de su tiempo, lo que le aporta una rápida innovación visual a sus obras. Sus intereses no quedan enmarcados únicamente

⁶¹PRETTEJOHN, Elizabeth. *Op.cit.*, pp. 36-37.

⁶²SUREDA, Joan. *Historia del arte español. La época de las revoluciones. De Goya a la modernidad*. Vol. IX, Barcelona, Plawerg, 2002, pp. 381-383.

en la pintura, sino que tratan de ampliarlos a la poesía, a la escritura crítica y a las artes visuales. La elaboración artística no es individual sino colectiva, como ya hemos visto, dejando claro su acercamiento al Simbolismo y a la importancia de la temática. Los Prerrafaelistas no toman lo primitivo, lo histórico y lo antiguo como un renacimiento, ni como un restablecimiento retrógrado de los estilos del pasado. Los Prerrafaelistas introducen además una sofisticación ilusionista y un refinamiento técnico particular. El mundo victoriano está marcado por una renovación y una modernidad técnica que no llega al arte hasta que los jóvenes de la Hermandad Prerrafaelista la introducen.

Sus cuadros emplean métodos sofisticados que les permiten dramatizar sus exploraciones de lo antiguo. Sus obras resultan interesantes, pues muestran su capacidad de trabajar con ideas primitivas o antiguas pero desde una práctica artística moderna⁶³.

Para Sanjuan, el artista prerrafaelista se centra en la reproducción exacta de la naturaleza reflejada dándole más importancia al fondo, a la naturaleza retratada que al motivo o tema del cuadro. La pintura de paisajes se realiza al aire libre, con el modelo delante, renunciando a la memoria y haciendo una referencia exacta. Uno de sus grandes deseos es ser fieles a la naturaleza por lo que la pintura desarrollada tiende a ser muy detallista y fiel a la realidad⁶⁴.

Tras el estudio de todos los movimientos artísticos que llegan durante el Romanticismo, podemos destacar que; desde nuestra perspectiva; existe en cierto modo una interrelación entre ellos, pues de cierta manera se afectan. El público que recibe las obras ha sufrido unas transformaciones muy drásticas a nivel social y económico, pero es el establecimiento de las clases más adineradas es el que marca a una sociedad que queda marcada por un gusto y un pensamiento vulgar. Si la sociedad, la ciencia y la vida, en general, se transforman con la industrialización; el arte parece quedar estancado hasta que aparece el movimiento Prerrafaelista, que toma una temática, unas técnicas y un pensamiento muy avanzado en comparación con otros movimientos de la época, algo que trataremos de tener en cuenta posteriormente en esta investigación.

⁶³PRETTEJOHN, Elizabeth. *Op.cit.*, p. 17-19.

⁶⁴SANJUAN ÁLVAREZ, Cristina. 'El movimiento prerrafaelista: de la fidelidad a la naturaleza a una religión del arte', *Cuadernos de investigación filológica*, núm. 9, 1983, [en línea]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=68948>, [Consulta: 26 septiembre 2015], pp. 171-182.

5. La estética romántica y sus derivaciones literario-artísticas: Morris, Larsson, Riquer

Como ya hemos visto en el siglo XIX se produce un cambio radical en el arte, la literatura y en el modo de ver la vida. En la opinión de García Peinado y Monferrer, el movimiento denominado Romanticismo llega desde Alemania, cambiando el panorama estético que hasta entonces se había establecido en todos los campos. La naturaleza se busca aquí de forma obsesiva, dando vida a una imaginación y a unas creencias del pasado que ya habían sido desterradas por las ciencias naturales. El escritor romántico desea volver a ese momento del pasado en el que las leyes naturales aun existen, por lo que la naturaleza romántica se muestra de una forma poetizada.

El movimiento romántico tiene, según García Peinado y Monferrer, una amplia difusión entre los artistas y escritores alemanes, pues su gran productividad hace casi imposible destacar alguno en particular. Las inquietudes sociales y políticas, se ponen de manifiesto en muchas ocasiones a través de la poesía. La gran diversidad de temas y el desasosiego generalizado de los escritores de este tiempo hace que la creación sea muy amplia y variada⁶⁵.

Tanto García Barrio como Hernández, coinciden en que el artista o escritor romántico intenta expresar en su arte su anhelo del sueño y de la esperanza, lo que termina separándolo de la realidad y de los acontecimientos cotidianos. La evasión proviene de la naturaleza y no de lo divino, de modo que su visión se une más a la intuición sensitiva que a la producida por la fe. La dualidad aparece con frecuencia en cuadros, poemas y construcciones arquitectónicas, como en las iglesias. Esa dualidad se centra en el 'aquí' y el 'ahora' y se denomina 'estructura telescópica'. Ese mundo diferente y eterno se muestra a veces como el exotismo de un país anhelado, donde no parece haber sufrimiento ni desgracias.

La literatura admite en cierto modo captar y asimilar las ideas sociales más como 'mentalidad' que como 'espíritu de época', según García Barrio y Hernández. Estas ideas no son puras, como las de los filósofos o los científicos, sino que están abiertas y muestran las formas fantásticas y simbólicas de la imaginación, además de mostrar los

⁶⁵GARCÍA PEINADO, Miguel Ángel; MONFERRER SALA, Juan Pedro (eds.). *Poetas románticos universales: Antología bilingüe*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 1998, pp. 20-21.

sentimientos personalizados. Un buen artista, por tanto, descubre lo que la mentalidad de su época aun no ha logrado ver y siendo capaz de expresarlo a sus coetáneos o sucesores, y materializándolo en expresiones que son identificadas como el ‘estilo de una época’⁶⁶.

Tras un estudio personal de obras del Romanticismo encontramos que en los retratos lo importante no es representar las clases sociales, como ocurría en otros periodos anteriores. El artista debe ser capaz de interpretar psicológicamente el interior del personaje, lo que podemos llamar un retrato psicológico, haciendo que estos ya no miren o se dirijan al espectador sino más allá de él. Nos parece interesante esa conexión que se logra establecer con el personaje, que parece trasladarse desde el mundo plástico o literario al mundo de la imaginación del espectador o del lector. Esto es lo que contribuye, desde nuestra perspectiva, a crear un vínculo con el arte o literatura que resulta esencial para la sociedad y su futuro.

Praz considera que los pintores y los escritores rivalizan por lograr una mejor interpretación de los seres representados en sus obras. La interpretación psicológica del pintor quedaba patente en sus lienzos y la del escritor en sus descripciones que tienen muy a menudo efectos pictóricos. La producción artística del siglo XIX, según Werner Hofmann, tiende a usar reiterativamente unos pocos temas, lo que facilita el estudio comparativo. Se asume que los temas religiosos han sido sustituidos paulatinamente por una la realidad mundana, ya que lo cotidiano alcanza entonces una dimensión simbólica. Si la temática aparece como interesante, el estudio de técnica y forma ganan en importancia. El desarrollo de la pintura, el uso de los materiales y las formas arquitectónicas empleadas, marcan igualmente el desarrollo del arte decimonónico generalizado.

Otro elemento que Praz destaca es que durante la segunda mitad del siglo XIX aparece difundido un invento que cambia la estructura tradicional de la pintura: la aparición de la fotografía. Tras descubrir esas nuevas formas de reflejar el mundo, se introducen nuevos esquemas de composición. Hay un cambio determinante pues las grandes composiciones dejan de ser populares, pasando a preferirse la representación de fragmentos de un lugar. La sociedad empieza a mostrar interés por descubrir cómo es la vida en lugares humildes, cómo es la vida de campesinos, o de la gente anónima. Es de

⁶⁶GARCÍA BERRIO, Antonio; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, María Teresa. *Op.cit.*, p.156.

este modo como el paisaje pasa a centrarse en un momento, un efecto de luz, o una parte localizada de la naturaleza. Esta forma de estructura pasa a denominarse ‘fotoscópica’ y se convierte en algo determinante en el arte.

Como señala Praz, durante la primera mitad del siglo XIX se atestigua que en la literatura se trata de imitar a los pintores y que en la pintura se toma como fuerte referencia a la literatura. La posterior llegada del Impresionismo, hace que la pintura abandone la influencia de la literatura centrándose desde entonces en la fotografía y es así que la pintura influencia a todas formas artísticas.⁶⁷

Basándonos en las opiniones de Clayton vemos que la imaginación, elemento fundamental del Romanticismo, supera casi siempre a la realidad al unir de forma sencilla ideas, conceptos o imágenes que nos parecen opuestos. La imaginación además, tiene el poder de transformar el mundo de las sensaciones o de los sentidos. Con el Romanticismo, muchos poetas románticos muestran en sus obras ejemplos de las características del movimiento. El poeta expande su propio ser, a través de las transformaciones del personaje, trasladando al lector a un tiempo eterno, que huye de lo mundano, usando en ocasiones un lenguaje personal, y tendiendo a acercarnos a través de su espíritu al espíritu divino.

Otra nota interesante en Clayton es que el ser humano ha contado historias desde tiempo inmemorial y este es un rasgo humano universal. Las raíces de la humanidad aparecen en forma de frases que, a su vez, están conectadas con las raíces del lenguaje y de la literatura. Una buena historia parece tener vida propia, ser independiente del autor y mostrar una historia que hechiza al lector por medio de unos hechos que el escritor narra. El tiempo, lugar, espacio queda determinado por el autor pero este se siente, a su vez, condicionado por las formas de la narrativa. La capacidad de existir o de tener vida propia, hace que la narrativa permita que el autor descubra cómo surge, avanza y se transforma la historia. Todo esto nos muestra la gran independencia de la que goza la narrativa. Se debe destacar que la mano invisible del escritor nos permite tomar como nuestra una historia, con su mundo, sus personajes y su acción. En el Realismo, se adopta una perspectiva muy diferente, pues todo está establecido y supeditado a la voluntad del autor⁶⁸.

⁶⁷PRAZ, Mario. *Op.cit.*, pp. 165-178 *passim*.

⁶⁸CLAYTON, Jay. *Romantic Vision and the Novel*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 5-12 *passim*.

Como señalan García Peinado y Monferrer, al pensar en el Romanticismo de Gran Bretaña del siglo XIX, hay que tener en cuenta que existen diferentes orientaciones románticas. El hecho de que existieran tantas variaciones es algo muy característico y les permitía tener una gran originalidad creadora, lo que queda patente en las obras de esa época⁶⁹.

En nuestro estudio entendemos que el Romanticismo que surge en el Reino Unido es una reacción contra los cambios producidos con la revolución industrial. Podemos señalar que el movimiento inglés de caracteriza por ser un movimiento democrático que trata de popularizar la literatura y el arte. No creemos que se pueda entender el entusiasmo del romántico por la naturaleza si no comprendemos la separación del campo y la ciudad, o la desesperanza, que fuerza a grandes sectores de la sociedad a desear abandonar el sufrimiento que se vivía en las ciudades. A nuestro modo de verlo, a transformación de la vida se produce tan rápidamente que no hay tiempo de adaptación a tales transformaciones y espíritu humano se resiste a adoptar estos cambios en muchas ocasiones.

Como señala el crítico Hegel, en el artista moderno, durante el Romanticismo, las creaciones muestran habitualmente preferencias por lo medieval. Los temas, ya sean de un tiempo o de una nación concreta, se convierten en una verdad artística muy actual. El arte pasa a mostrar la faceta humana más atemporal y perdurable, pues introduce situaciones y sentimientos en su contenido⁷⁰.

Algulin sostiene que de 1810 hasta 1880, el idealismo filosófico se establece en todas las áreas culturales hasta que la modernidad llega y rompe con ese dominio establecido. Durante el siglo XIX se produce un cambio del nacionalismo a una idea de unidad de las naciones escandinavas, que se sentían unidas y más fuertes. Ya en los años de 1830 se produce un interés importante por el liberalismo, comenzándose a publicar más y más prensa periodística. La sociedad encuentra en el periódico la representación de la oposición, mientras que en la literatura hay una tendencia a encontrar una literatura realista y con valor social.

Siguiendo la línea de investigación de Algulin, vemos que el interés por la escritura popular aumenta durante el Romanticismo, por la influencia de la vida cultural

⁶⁹GARCÍA PEINADO, Miguel Ángel; MONFERRER SALA, Juan Pedro (eds.). *Op.cit.*, p. 51.

⁷⁰HEGEL, Georg W. F. *La forma del...*, p. 152.

alemana. Los cuentos, las canciones populares y las antiguas leyendas son recogidos y publicados en los países nórdicos. La aparición de escuelas del pueblo, en 1842, expresan el interés cultural que hay a nivel social. La educación en estas escuelas pasa a ser obligatoria para los niños, lo que mejora las habilidades lectoras y de escritura de la población en general. La literatura también llega a los estratos más bajos, ayudando a la creación de una tradición de escritura popular y de un proletariado más activo. La clase media y culta siente debilidad por la literatura y en especial por la poesía, lo que la convierte en muy popular. De todas las manifestaciones literarias, la más influyente es la novela, que se convierte en un género destacado. Siguiendo el prototipo británico, aparece un interés generalizado por la lucha social y política, destacando la lucha social de los realistas. Si durante el periodo romántico la novela sueca se muestra modesta, es a partir del realismo que se representan sus rasgos más determinativos, haciéndose más realista y satírica⁷¹.

Continuando con el pensamiento de García Peinado y Monferrer, el Romanticismo catalán aparece, en sus comienzos, un poco conservador pues su tarea era la de buscar en el pasado medieval su esencia primitiva, lo que permite erigir una nacionalidad moderna. Más tarde llega un Romanticismo más liberal y se produce un conflicto con sus formas preliminares, por los aspectos políticos y religiosos. La sociedad catalana acepta más al artista con un talante conservador que al liberal. Los artistas catalanes son figuras algo solitarias, soliendo tener una fuerte presencia y notoriedad cultural. La falta de tradición literaria reciente o prolongada en el tiempo, les impide adquirir una forma literaria precisa. Sus manifestaciones aparecen interesantes y tienen un gran valor desde la perspectiva histórica y sociológica. Se debe resaltar que se produce un proceso muy interesante al tratar de revitalizar, a través de su renacimiento, la lengua, literatura, la cultura y la política de sus orígenes⁷².

En opinión de Ramírez, se debe destacar que el artista está unido al objeto de su producción, pues se debe identificar con él, haciéndolo parte de su existencia. La unión de su concepción del mundo, de sus formas de representarlo, y de la capacidad de expresar su espíritu y su talento de forma natural, se convierten en la representación romántica de una obra. Hoy vemos que el arte es un instrumento independiente que puede ser manejado libremente por el artista en su contenido, dependiendo de su

⁷¹ALGULIN, Ingemar. *A History of Swedish Literature*. Uddevalla, Swedish Institute, 1989, pp. 68-69.

⁷²GARCÍA PEINADO, Miguel Ángel; MONFERRER SALA, Juan Pedro (eds.). *Op.cit.*, p. 281

habilidad subjetiva. El cambio que se produce con la modernidad hace que el artista se centre en el proceso de reflexión y en la libertad de pensamiento, teniendo en cuenta la producción y la materia usada para la obra⁷³.

Volviendo a estudiar otra obra significativa del crítico Hegel descubrimos que la arquitectura se convierte en la representación simbólica del arte. Se debe señalar que representa y da forma a las significaciones que se establecen en la mente del artista, por su relación con el entorno que lo rodea. La función de la arquitectura es la de procesar la naturaleza exterior, como una construcción que mantiene el concepto de belleza artístico, espiritual y humano, pero conservando el espíritu independiente del artista. La finalidad de la arquitectura pasa a tener mayor trascendencia por las necesidades del hombre: de la vida familiar, del estado o de la iglesia, conservando su propia relevancia.

Continuando con la exposición de este crítico, en el arte romántico lo exterior es usado por la arquitectura, pero es su capacidad de alejarse de la realidad, de lo objetivo que le rodea, lo que le permite construir de forma autónoma. Las construcciones románticas de casas, palacios y lugares de culto religioso, como las iglesias, además de seguir teniendo la función práctica como vivienda o lugar de reunión social o religioso, tienen la capacidad de estar construidas para sí mismas, pudiendo pensar que adquieren una forma autónoma⁷⁴.

Otro autor que destaca la capacidad de transmitir del edificio es López, que mantiene que su existencia a nivel arquitectónico es independiente a la funcionalidad; lo que se manifiesta de forma externa e interna, olvidando la simple funcionalidad. La construcción final debe de alcanzar esplendor en el conjunto, de modo que si hay funcionalidad esta queda subordinada a una forma aparentemente autónoma, que la eleva hacia lo infinito.

El modelo de la casa, como lugar de recogimiento del espíritu, se presenta de forma cerrada siguiendo con López. Con el Romanticismo, la arquitectura se eleva de forma significativa, llegando a más allá de lo práctico y funcional, de manera que lo eterno permanece de forma destacada en su significación⁷⁵.

⁷³RAMÍREZ LUQUE, María Isabel. *Arte y belleza en la Estética de Hegel*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1988, pp. 42-43.

⁷⁴HEGEL, Georg W. F. *La arquitectura*. Barcelona, Kairós, 1981, pp. 122-124.

⁷⁵LÓPEZ VILLA, Manuel Antonio. *Arquitectura e historia: Curso de historia de la arquitectura*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2003, pp. 58-60.

En opinión de Hegel, el mundo que rodeaba al hombre se adapta a sus necesidades y se convierte en un cosmos adaptado a él, como una manifestación espiritual de su recogimiento y de su pensamiento interno. La forma y la disposición del edificio, en su representación y el paralelismo exterior e interior del mismo, debe de transmitir y hacer irradiar el espíritu del artista y del hombre que lo habita⁷⁶.

Queremos destacar, en esta investigación, que la arquitectura comienza a descubrir que su papel en el mundo de las artes se incrementa cuando se crea un edificio como representación del espíritu humano y no como una necesidad. La idea de recoger e irradiar el espíritu del que lo habita o de su creador pone de manifiesto el deseo del ser humano de dejar una huella personal en toda creación estética. Si antes vimos que el ser humano gustaba de cambiar el entorno o incluso su vestimenta para mostrar su espíritu y su gusto, no debe de sorprendernos que en el Romanticismo ese deseo se extienda tanto al interior como al exterior de una obra arquitectónica.

Nos parece fundamental el estudio de Lorente para entender la llegada, durante el Romanticismo, de ideas a nivel teórico sobre la arquitectura, que toman un protagonismo destacado en autores como: Horace Walpole, John Ruskin o William Morris. Por otro lado hay, a un nivel más práctico, un historicismo que está dividido en dos vertientes, pues por un lado aparece el que expresa claramente el nacionalismo romántico. Ejemplos de esta vertiente se encuentran en el neogótico, con el Reino Unido como mayor exponente y con su *gothic revival* que se encuentra aceptado ampliamente en edificaciones privadas o gubernamentales, como las típicas casitas, las residencias en el campo o en edificios oficiales como el Parlamento Británico. Por otro lado, surge un movimiento neorrománico italiano que se extiende por Cataluña y un neomudejarismo que se convierte en otra variante historicista, más popular en España y con representaciones en edificaciones gubernamentales como las plazas de toros, los pabellones de exposiciones o los teatros. El desarrollo arquitectónico civil se identifica por un arcadismo y un colectivismo típico del urbanismo de la época, pues está impregnado por el socialismo utópico, tan dado durante la industrialización. El edificio monumental sigue los gustos estéticos del Romanticismo y el Gótico se transforma en la nueva insignia de las realezas restituidas⁷⁷.

⁷⁶HEGEL, Georg W. F. *Estética II...* p. 246.

⁷⁷LORENTE, Jesús Pedro. *Op.cit.*, p. 60.

Hegel destaca un cambio significativo en la arquitectura que aparece como una unión del espíritu con el exterior, dándole importancia a la naturaleza que rodea al edificio. La jardinería que rodeaba a un edificio además de crear ambiente y de crear, lo que podemos definir como una segunda naturaleza del espíritu, que también integra, de forma consciente, el paisaje natural y el entorno artístico de la edificación. La unión de objetos de la naturaleza que aparecen en su forma original, hacen que todo aparezca como una manifestación armónica con el espíritu. La libertad de la naturaleza queda condicionada por su transformación que, aunque la hace en cierto grado artificial, debe de estar condicionada por el paisaje previo. Lo espontáneo de un jardín no puede unirse a lo funcional, ya que la única función del mismo es la de proporcionar placer en la observación y disfrute en el paseo por un entorno hecho o alterado por sí mismo.

Siguiendo con el pensamiento de Hegel descubrimos que los elementos naturales de un jardín pasan a quedar subordinados a la arquitectura, cuando la forma trata de lograr equilibrio y regularidad. El jardín se convierte por ello un paraje alegre y sencillo que permite que el hombre mantenga un diálogo con su ser y con su espíritu interior. La naturaleza se convierte en un segundo hogar, al rodear al hombre y ofrecerle la sensación de una vivienda abierta al cielo⁷⁸.

Desde nuestra perspectiva, el incluir el espacio exterior en el hogar, como una ampliación del mismo conlleva una transformación interesante, pues se toma la naturaleza cercana o inmediata como una extensión del espíritu del hombre. La relación del entorno, con sus transformaciones y sus estaciones, marcan la vida del hogar normalmente en su interior, pero al abrirse a un exterior orgánico, amplía la inspiración e influencia que la naturaleza ejerce sobre los artistas y creadores, que comienzan a considerar todo como un espacio familiar, artístico o personal.

Descubrimos de nuevo en Lorente que durante la segunda mitad del siglo XIX surge una renovación de las artes decorativas con dos vertientes el *Art Nouveau* y las *Arts and Crafts*. Con estos movimientos se impulsa la integración de las artes a nivel arquitectónico y decorativo. La elaboración cuidadosa, el diseño de mobiliario y de decoración son los sellos de identidad de estas estéticas decimonónicas. El movimiento *Art Nouveau* se caracteriza, como ya vimos antes, por dar a conocer la faceta diseñadora de grandes arquitectos en el diseño gráfico o de interiores. El diseño artesanal o el de

⁷⁸HEGEL, Georg W. F. *Op.cit.*, pp. 255-56.

joyas desarrollan toda una industria de lujo. El fuerte capitalismo de la capital británica y los influjos artísticos del periodo se ven plasmados en empresas artesanales especializadas en productos de lujo como Liberty que se dedica a la decoración, o Fabergé a la joyería, entre otras.

Lorente también expone que la producción artesanal no está sólo enfocada a la alta burguesía, ya que se crean otras formas de producción más cercanas a los niveles adquisitivos del pueblo, que se hacen muy populares. En 1895 florece en Suecia un proyecto arquitectónico y decorativo, la renovación de la casa de Carl Larsson y Karin Larsson, su esposa. Con un estilo vernáculo, moderno y simbolista, la pareja realiza un cambio de estética influenciado por las enseñanzas de William Morris y la estética anglosajona. Esta revalorización de la artesanía y el diseño era predicado por Morris y se convierte en el movimiento estético de las *Arts and Crafts*⁷⁹.

Reiteramos la opinión de Prettenjohn que mantiene que en el campo de la estética y de las artes decorativas se produce un cambio en el gusto, sobre todo entre los artistas. El interés por introducir formas estéticas de más calidad y de gusto en el hogar, lleva a la formación de la empresa, como la *Morris and Co.*, en la que colaboran muchos compañeros y artistas prerrafaelistas. Esa sociedad comercial se convierte en una novedosa empresa, pues se dedica a toda clase de artes decorativas: decoración de murales, vidrio en color, mobiliario, azulejos pintados, empapelados, telas, tapicerías, alfombras y muchas otras formas del arte decorativo. Cuando en la década de 1860, se les ofrece el proyecto de decorar *The Green Dining Room (El Comedor Verde)*, uno de los suntuosos interiores del museo del sur de Kensington, hoy en día Museo de Victoria y Albert, logran un éxito y una fama que les va a ayudar de forma espectacular.

Continuando con la exposición de esta teórica la firma *Morris and Co.*, y su manera de enfocar la decoración de una manera más amplia y sin centrarse en tan sólo un área de trabajo, crea un precedente. Su impacto es crucial para las generaciones posteriores, en áreas de Gran Bretaña, zonas de Europa Occidental y de América donde su influencia se mantiene en gran variedad de medios. El éxito comercial y las mejoras en el diseño decorativo introducen una nueva meta artística entre los Prerrafaelistas, la de rediseñar el mundo. Esta nueva máxima, inspirada por el talento de Morris, convence y anima a muchos de sus colegas a participar en su empresa. El ambiente monótono del hogar, del mundo moderno se transforma en otro que parece tan irresistible y ligado al

⁷⁹LORENTE, Jesús Pedro. *Op.cit.*, pp. 170-171 *passim*.

mundo imaginario, el que la Hermandad había creado en sus pinturas desde finales de 1850. Esa máxima de redecorar el mundo no es alcanzada, aunque la firma *Morris and Co.* llega a decorar casas y estancias entre los círculos más adinerados del país. Su visión de transformar el mundo a nivel estético se ve limitada, pues no logran producir o fabricar a un precio asequible para las clases sociales menos favorecidas. Su pensamiento de que la estética del mundo en el que vivimos es importante, pudiendo ser transformada o mejorada, quedará patente hasta la actualidad⁸⁰.

En cuanto a la calidad ‘prerrafaelista’, Argán sostiene que durante la época victoriana, esto se entiende como un atributo relativo a la identidad del artista, y no tanto como una característica de su diseño o trabajo. Esta idea se mantiene con fuerza también en la literatura del siglo veinte, pues cuando se habla de prerrafaelistas, se sigue dando mucha importancia a los artistas, pero de forma individualizada. Hay que destacar que el estilo de los miembros de la Hermandad cambia de forma muy marcada desde que se agruparon por primera vez, durante su juventud, a cuando ya estaban en su punto álgido de creación o fama⁸¹.

Del mismo modo Pevsner mantiene que el ideal artístico y doméstico llega de forma diferente a Europa y a los Estados Unidos, pues esas sociedades industrializadas ya estaban influenciadas por la reforma social, estética y moral de Ruskin. En Gran Bretaña las virtudes del buen ciudadano, según Ruskin, deben demostrarse en el contexto doméstico. La sociedad y el hogar debe ser una metáfora la una de la otra. El ambiente del hogar, con sus muebles, su estructura, la familia debe de reflejar una remodelación social y cultural. William Morris ve su hogar ideal como un lugar poblado por personas educadas, con buenas maneras, pues ese era un reflejo de lo que deseaba para la sociedad. Se debe destacar que para Morris lo vulgar está relacionado con una parte de la burguesía, aquella que produce y consume nuevas riquezas, y no con las clases más pobres⁸².

Otro pensador Stoddart, mantiene que John Ruskin, quien era un gran teórico del arte y que influenció a la sociedad victoriana, consideraba que el hogar y la familia deben ser lugares seguros, con armonía, pues su bienestar afectaba de forma saludable al país. Ese microcosmos, el hogar, debe defenderlo tanto el hombre y la mujer, creando

⁸⁰PRETTEJOHN, Elizabeth. *Op.cit.*, p. 107.

⁸¹ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno*. Madrid, Akal, 1991, pp. 23-24.

⁸²PEVSNER, Nikolaus. *Pioneers of Modern Design: from William Morris to Walter Gropius*. New Haven, Yale University Press, 2005, pp.23-24.

en su interior un orden, una comodidad y un cierto encanto. La esfera de privacidad del hogar es la que protege a sus habitantes de las hostilidades del mundo exterior⁸³.

El desarrollo de la arquitectura y del diseño británico esteticista está marcado por la forma natural y sencilla de construir. Según Muthesius, esto existía ya en el pasado, manteniéndose durante siglos, pero su vuelta es una señal de los cambios y ajustes a necesidades reales. El uso de materiales está condicionado por las condiciones locales y la construcción se hace más módica, evitando pretensiones innecesarias y centrándose en crear ambientes cómodos, acogedores y con diseños atractivos. El nuevo estilo de construcción difunde el interés y los deseos de conocimientos sobre la arquitectura doméstica que se extiende entre la sociedad. Finalmente aparece una nueva noción o ideal creativo: la casa artística⁸⁴.

Siguiendo con la exposición de Muthesius, la casa pasa a ser el centro de la nueva cultura artística, una obra de arte en sí, y sus habitantes los posibles artistas. Esto ocurre sobre todo entre las clases medias, que tienen más acceso al arte y ve de forma romántica el papel de los trabajadores que elaboran los productos. La clase media tiende a pensar que esos productos de las fábricas son elaborados de forma artesanal y con creatividad.

Las tradiciones nacionales y regionales en la construcción mantienen activos a los artesanos, los cuales producen un arte natural y genuino. Los sectores de la sociedad que habían sufrido dislocaciones por la industrialización, pasan a encontrar el hogar como un refugio o entorno más seguro.

Como nos informa de nuevo el mismo autor, la aparición de organizaciones, en Alemania, promueven conceptos de arte y de industria, dándole oportunidades a las clases medias de decorar sus casas con muebles prácticos, bien hechos y sin ornamentación innecesaria, lo cual se demuestra en el ideal alemán. Sus modelos simples, sobrios y equilibrados, son un desafío a la *Arts and Crafts* y a la estética francesa decorativa. La casa moderna es, por tanto, una construcción práctica y bella, convirtiéndose en una composición artística⁸⁵.

⁸³STODDART, Judith. *Ruskin's Culture Wars: Fors Clavigera and the Crisis of Victorian Liberalism*. Charlottesville, University of Virginia Press, 1998, p. 86.

⁸⁴MUTHESIUS, Hermann. *Style-architecture and Building-art: Transformations of Architecture in the Nineteenth Century and its Present Condition*. Santa Mónica, Getty, 1994, pp. 7-12

⁸⁵*Id.*

Desde nuestra perspectiva encontramos que una de las dificultades principales de las *Arts and Crafts* es poder democratizar el diseño. Por desgracia no llegan a poder producir de forma económica sus productos y se limitan a una clientela poderosa. El modelo alemán pasa, por tanto, a influenciar la reforma del diseño europeo, pues el arte doméstico se une a la identidad nacional, la cual resulta ahora más alcanzable, práctica y fácil de exportar. El hecho que aparezca el deseo de crear un hogar cómodo y en el que sus habitantes se sientan seguros, nos presenta una perspectiva moderna del mismo. Belleza, comodidad y sencillez toman forma en las obras arquitectónicas, que pasan a tener un carácter artístico.

Como señalan Hidemark, Snodin y Stavenow, en algunos países la necesidad de celebrar el pasado nacional se une a una reciente independencia política y cultural, como es el caso de Noruega, Finlandia, Hungría o Irlanda. Aparecen también organizaciones, promovidas por las clases medias, que investigan el folklore y la investigación histórica con programas que tratan de mantener los métodos de construcción y elaboración antiguos. En la Suecia de 1845, la Sociedad Sueca de Artesanía y Diseño (*Svenska Slöjdföreningen*), trata de lograr una supervivencia económica. Suecia trata de establecer una base industrial que pueda competir contra el declive de la clase campesina y la recesión. Los niveles de vida en el campo y en la ciudad eran muy pobres, lo que influía en la pérdida de prestigio nacional.

El modelo que se sigue en Suecia es el de las *Arts and Crafts*, por su deseo de tener una producción a menor escala y por querer educar tanto al consumidor como al productor. La reforma del diseño, de 1880 y 1890, está influenciada por el ideal británico y no tanto por el ideal alemán como ocurría hasta entonces. Ellen Keys, en su obra *Belleza para todos* (*Skönhet for alla*), patrocina los muebles simples, económicos y ajustados a las necesidades de un hogar modesto. El *Svenska Slöjdföreningen*, lucha además por mantener las tradiciones vernáculas y la artesanía en el hogar.

Siguiendo con el pensamiento de Hidemark, Snodin y Stavenow, cuando uno de los autores de esta investigación, Carl Larsson empieza a retratar en sus cuadros a su familia y a su hogar, en situaciones normales y sin artificiosidad, pasa a representar el ideal sueco y europeo de hogar. Esa armonía reflejada en sus obras, ese paraíso terrenal, esos ideales domésticos muestran que la vida en el hogar puede ser igualada a una obra de arte. La esposa de Carl Larsson, Karin, responde a los ideales de Ruskin, pues se

convierte en un ángel del hogar, al transformar esa casa de campo en un hogar ideal, convirtiéndola en un objeto vivo. La luz, el color, la vida familiar, el arte y la artesanía en muebles y ropa, siguen la tradición y los conocimientos locales, proporcionándole carácter artístico⁸⁶.

Tomando como referencia a Peckler encontramos, que durante el periodo del siglo XIX, España estaba sumida en problemas internos, mientras Cataluña prosperaba con la revolución industrial, haciéndose eficiente, vital y emprendedora. La burguesía capitalista se cultivaba y crecía en una cultura nacionalista y separatista. Los conflictos sociales también son un componente de la fuerte industrialización, encontrándose problemas similares a otras zonas industrializadas de Europa. En Cataluña se establece, en un grado más generalizado, la estética modernista que se caracteriza por tener una expresión artística unificada. Los escritores, pintores, arquitectos, escultores y músicos integran sus creaciones en la estética novecentista, instituyendo un periodo de abundancia cultural.

El Modernismo, como sostiene Peckler, se centra especialmente en la arquitectura con un concepto decorativo, dejando la funcionalidad, perdiendo su sentido utilitario, su tradición milenaria y pasando a centrarse en el arte por el arte. Esta arquitectura modernista con líneas curvas estructurales y una naturaleza fantástica e idealizada, tiende a encerrarse en sí misma⁸⁷.

El Modernismo español está influenciado por las estéticas británicas del siglo XIX, con el movimiento Prerrafaelista y sus representaciones estéticas de la mujer, que resultan visiblemente pre-modernistas, según Prettejohn. Además le influye el movimiento de las *Arts and Crafts* de John Ruskin y William Morris; además del Simbolismo francés y del centro de Europa. Su estilo termina determinándose por su sofisticación literaria y artística, además de por el uso de las alegorías⁸⁸.

El Modernismo aparece a finales del siglo XIX y principios del XX, convirtiéndose en un movimiento de carácter internacional que tiene como nexo común su gran espíritu de renovación. Los avances que se producen en diferentes áreas como la tecnología, con el uso de nuevos materiales aplicados a las artes, se aplican también en

⁸⁶HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, pp. 84-87

⁸⁷PRECKLER, Ana María. *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*. Vol I, Madrid, Editorial Complutense, 2003, pp. 429-430

⁸⁸PRETTEJOHN, Elizabeth. *Op.cit.*, pp. 429-430, 450-451 *passim*.

la arquitectura. Este movimiento se puede concebir como un movimiento de rebeldía contra las formas estéticas, las normas y las escuelas estéticas anteriores. El Modernismo se declara en todas las artes en general: la literatura, las artes figurativas y pictóricas, la arquitectura, el mobiliario, etc.

Según algunos estudiosos, el Modernismo surge de la unión de diferentes reflexiones religiosas que trataban de explicar la política, la ciencia y la filosofía. Otros estudiosos, consideran que este movimiento tiene su origen en la literatura, pues fue Rubén Darío, el gran poeta nicaragüense, quien usó el término Modernismo en uno de sus ensayos de 1890, pasando, más tarde, a ser admitido por la Real Academia Española. Pedro Henríquez Ureña describe el movimiento de la siguiente forma:

‘Este movimiento renovó íntegramente las formas de la prosa y de la poesía: vocabulario, giros, tipos de verso, estructura de los párrafos, temas, ornamentos. El verso tuvo desusada variedad, como nunca la había conocido antes, se emplearon todas las formas existentes, se crearon formas nuevas y se llegó hasta el verso libre a la manera de Whitman y el verso fluctuante a la manera de la poesía española en los siglos XII y XIII. La prosa perdió sus formas rígidas de narración semijocosa o de oratoria solemne con párrafos largos: adquirió brevedad y soltura’⁸⁹.

En opinión de Cantarellas, hasta la segunda mitad del siglo XIX, las formas de difusión de movimientos artísticos eran mediante los viajes de artistas o la compra y venta de obras de arte. Las exposiciones universales e internacionales, junto con las publicaciones de la prensa ilustrada, se convierten en nuevas formas de difusión, pues ofrecen la posibilidad de contemplar, en un mismo espacio, ejemplos de las principales corrientes del momento. Estas reuniones toman un carácter especial al convertirse en recintos de referencia y en escaparates que muestran todas las novedades artísticas a nivel mundial. Las revistas especializadas en arte también citan a los artistas y movimientos internacionales que destacan más en los certámenes o en los salones parisinos, centrándose en las obras más novedosas. El movimiento Prerrafaelista llega a Cataluña a través de grabados de sus obras y de comentarios sobre sus componentes.

Tanto Cantarellas como Prettejohn defienden que durante la segunda mitad del siglo XIX la generalidad de los artistas británicos experimenta con el lenguaje prerrafaelista. Alexandre de Riquer se convierte en el nombre más vinculado a la estética prerrafaelista, convirtiéndose en uno de sus enlaces más importantes con el arte

⁸⁹ *Atlas ilustrado del mueble antiguo*. Madrid, Susaeta, 2007, pp. 112-114.

modernista catalán. Con un pensamiento cercano a los Prerrafaelistas, busca la recuperación de las formas de enseñanza artística de los gremios y se une a un círculo artístico católico: el *Cercle de Sant Lluc*. Efectúa un viaje a Londres en Mayo y Junio de 1894, accediendo directamente a las obras de la Hermandad. Al volver amplía su actividad artística, diversificándola y creando carteles, diseños de decoración de interiores, ilustraciones, exlibris y más. Una de las revistas europeas que difunde el movimiento británico de las *Arts and Crafts*, *The Studio*, pasa a formar parte de sus biblioteca desde 1893. Riquer posee un estudio en el que sus discípulos, se forman con una clara influencia prerrafaelista. Todos estos elementos contribuyen a que la estética prerrafaelista llegue a España, estableciéndose en Cataluña de una forma más concluyente⁹⁰.

6. Nota bibliográfica explicativa

La bibliografía crítica utilizada en esta investigación se centra en diferentes aspectos que explican lo metodológico. Por un lado, se produce un acercamiento a conceptos generales como el Romanticismo con obras que estudian las características y las representaciones artísticas de este movimiento. Los estudios de Hegel sobre la belleza y el Romanticismo resultan imprescindibles a la hora de presentar este estudio. Por otro lado, se tratan autores como: A. Hauser, W. Tartakiewicz, C. Ramond, A. García Berrio y T. Hernández Fernández, entre otros, que permiten un acercamiento a los elementos más significativos de esta investigación, permitiendo una comprensión de las características del movimiento y de todas manifestaciones posteriores.

Dentro de las vertientes del Romanticismo hay que destacar el Simbolismo que está representado por la obra de Michael Gibson, y las publicaciones realizadas por el Museo de Victoria y Albert, que ofrecen monografías sobre movimientos y artistas. Entre ellas destacan: la de la estética y el culto a la belleza de S. Calloway y L. Federle Orr, las de las *Arts and Crafts* con K. Livingstone y L. Perry, o la de Carl Larsson de M. Snodin y E. Stavenow-Hidemark. El Museo Victoria and Albert se convierte en uno de los mayores exponentes de las artes del siglo XIX, ayudando a formar al público de

⁹⁰CANTARELLAS CAMPS, Catalina. *Modelos, intercambios y recepción artística: De las rutas marítimas a la navegación en red*. Palma de Mallorca, Universitat Illes Balears, 2008, pp. 668-675 *passim*.

entonces y al actual, mediante exposiciones y publicaciones de artistas o de movimientos artísticos destacables. Los estudios del culto a la belleza permiten un conocimiento más amplio del movimiento, de sus efectos en la sociedad, de las formas estéticas de la época y posteriores. Lo mismo ocurre con otros museos como el Museo Nacional de Estocolmo o el de Carl Larsson, que mediante exposiciones y publicaciones presentan a los artistas a la sociedad. Uno de estos museos ha tenido una clara función educadora, pues el *Victoria y Albert Museum* ha contribuido desde sus comienzos a la formación de la sociedad, con sus exposiciones centradas en el diseño de todos los campos artísticos de las artes menores y mayores que existían y que aun se manifiestan en nuestro mundo. Más tarde han aparecido otros tipos de museos que han tratado de seguir formando a una sociedad a nivel estético.

Para el estudio del movimiento de la Hermandad Prerrafaelista se hace referencia a autores como E. Prettejohn, J.V. Selma, y a otros autores, ya citados anteriormente, que permiten una mejor comprensión del mundo creado por la Hermandad y sus efectos en su sociedad y en la posterior.

El estudio de William Morris permite acceder a publicaciones monográficas especializadas como las de: E. Palmer Thomson, H. Dore, J. Burdick, P. Thomson, M. Marinieri Elia, P. Chritine, A. Vallance, J. Drake. La filosofía del arte de Morris y sus contribuciones en el mundo del diseño, la literatura y las artes en general permiten acceder a una bibliografía que en la mayoría de sus casos son publicaciones británicas sobre uno de sus más queridos artistas/autores. Las obras sobre Morris tienden a centrarse en sus proyectos no sólo en el campo de las artes decorativas, sino que se tratan de incluir todos esos campos de estudio y desarrollo personal como son la literatura, la imprenta y la constante investigación a nivel teórico y práctico del artista.

Carl Larsson ha sido un artista muy conocido a nivel nacional e internacional. Entre la bibliografía especializada a la que hemos tenido acceso, hay algunos autores que se han especializado en su estudio como Rydin, Kössner, Gunnarson, a los que hacemos referencia en nuestra investigación, al igual que publicaciones monográficas que los museos suelen editar tras una exposición. Muchos de los recursos electrónicos a los que podíamos hacer referencia, no nos han parecido lo suficientemente especializados, por lo que no han sido empleados, ya que el autor se ha convertido en un referente icónico. Por otro lado hemos accedido a la mayoría de sus obras publicadas, ya

sea en formato digital o en impreso, contando con varias de sus propias obras en varios idiomas.

Las obras de Alexandre de Riquer tan sólo han sido publicadas una vez, por lo que las ediciones digitales de sus obras nos han permitido ampliar el estudio del artista. Hay un crítico que se ha especializado en el estudio de Alexandre de Riquer, E. Trenc Ballester, produciendo numerosas publicaciones científicas sobre su obra, a alcance nacional e internacional, a las que hemos hecho referencia, pero no se han publicado muchos estudios de este artista, en comparación con otros autores del mismo periodo.

Somos conscientes de que las referencias electrónicas empleadas para una investigación suelen cambiar y por hemos actualizado todas las referencias para garantizar el correcto funcionamiento de los enlaces. Además hemos tratado de buscar enlaces con imágenes de calidad, que normalmente provenían de museos, para el estudio de las obras plásticas de nuestros artistas. Así mismo, hemos usado textos originales en los tres idiomas de nuestros escritores que hemos traducido al castellano, excepto en el caso del inglés que no hemos considerado necesario, por ser una lengua franca de la *koiné* académica. Para unificar criterios hemos empleado mayúscula en la denominación de todos los criterios estéticos a los que se hace referencia en esta investigación.

I. PRESUPUESTOS CRÍTICOS Y TEÓRICOS: POÉTICA DEL IMAGINARIO Y MÉTODO DE ANÁLISIS

En la actualidad, como mantiene Tartakiewicz, puede parecer imposible el efectuar una categorización satisfactoria de las artes puesto que su ámbito no es fijo, ya que no existen acuerdos sobre lo que se puede considerar arte o no, y sobre qué actividades humanas pueden ser consideradas artísticas. Si parece difícil establecer lo que es arte, aun resulta más espinoso establecer lo que es un arte específico pues cada área del arte es muy extensa. Además de cambiar el significado de los nombres de las artes, las artes en sí cambian y se desarrollan⁹¹.

Del mismo modo Peña piensa que el arte puede ser calificado como un acto de comprensión del hombre, desde lo más profundo a lo más elevado de su ser. El juego creativo, por tanto, se convierte en un pulso más del poderío creador, que tiene origen en la naturaleza. La comprensión del arte se debe a la unión de su paso por el conocimiento y la coexistencia con el mismo. La unión de forma y fondo debe ir más allá de la concreción sintáctica de cualquier lengua. Lo que hace grandiosa una obra es su capacidad de penetrar en el laberinto humano, logrando darle grandiosidad al tratamiento del mismo⁹².

Para nosotros, en esta investigación el creador, el escritor o el artista es un hombre que vive en el mundo, que tiene inquietudes y que es receptor de la cultura intelectual de su época. Esto es algo que en el pasado se veía claramente, pero en la actualidad se ha reducido en interés y vigencia, ya que se han añadido otros formalismos, al tratar de encasillarlos en una determinada forma artística. Entendemos que la conexión entre hombre y entorno nos parece básica al realizar un estudio, pues sus vivencias y sus influencias son las que en muchos casos condicionan su expresión artística.

Basándonos en la opinión de Pujante, vemos que en una obra de arte la construcción imaginaria pasa a complicarse cuando se trata de analizarla, pues no se puede limitar la esteticidad a unos simples aspectos formales o centrar la esteticidad en

⁹¹TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Op.cit.*, pp. 100-101.

⁹²PEÑA VIAL, Jorge. *Poética del tiempo: Ética y estética de la narración*. Santiago de Chile, Universitaria, 2002, p. 222.

algo que despierta la sugestión emotiva. En el paso de la sugestión emotiva a la esteticidad, hay una complicada transición en ambos sentidos, pues el artista, creador o escritor, no siempre ha considerado o creído que lo estético conllevara una expresión del inconsciente colectivo.

Siguiendo el estudio de Pujante, encontramos que la simbolización aparece por medio de varios procesos, como son las creencias colectivas o los mitos, los procesos involuntarios como los sueños, o las creaciones con cierto grado de consciencia, como ocurre en las creaciones artísticas. La imaginación da lugar a una sustitución de objetos, que de otro modo parecen inaccesibles, por otros que funcionan de forma grata. Las imágenes que surgen se deben de organizar de manera que sea posible la creación artística. La obra de arte da un sentido a sí misma, a través de los símbolos; pues además crea una obra imperecedera, que se convierte en la expresión universal de unos temas que adquieren un sentido completo en sí. Por otro lado al hablar de los mitos o de los sueños, tan sólo nos quedamos en un tema o en un relato imaginado que logra alcanzar un sentido completo por el uso de los símbolos, pero que no permanece ni se convierte en una expresión universal⁹³.

Como nos informa Escobar, el término mentalidad, al principio se refiere al pensamiento de la Edad Media pero después se usa para manifestar una mayor relatividad y la creencia de que existe una variedad dentro de una misma sociedad o de un mismo grupo social. Por tanto se puede afirmar que el término imaginario, en singular, tiene una connotación filosófica, pero en plural se torna en algo histórico. En este sentido el individuo posee imaginarios que existen en relación con los medios sociales que le rodean, con su época y con su civilización⁹⁴.

Ortega, a su vez, defiende que el hombre ha sido un sujeto de la historia a nivel individual o colectivo, como consecuencia de la experiencia de acontecimientos pasados. El hombre aparece representado en colectividades, grupos y sociedades, es

⁹³PUJANTE, José David. *Mímesis y siglo XX: Formalismo ruso, teoría del texto y del mundo, poética de lo imaginario*. Murcia, Sucesores de Nogués, 1992, p. 158.

⁹⁴ESCOBAR VILLEGAS, Juan Camilo, *Lo imaginario: Entre las ciencias sociales y la historia. (Cielos de Arena)*. Medellín, Fondo Editorial Universidad Eafit, 2000, p. 43

decir, por elementos constitutivos que no son exponentes de la humanidad, a diferencia de las monografías históricas⁹⁵.

Apoyándonos nuevamente en su juicio crítico vemos que en ocasiones se tiende a suplantar al sujeto particular por la sociedad en general, lo que pone más de manifiesto la heterogeneidad de la sociedad, que tiende a conllevar unas definiciones sociológicas que son irreales o que quedan usadas de forma controvertida. Es por ello que al referirnos a ellas de forma normal, con un lenguaje corriente, se los trata como términos sinónimos y de forma anacrónica con demasiada frecuencia.

En definitiva, como mantiene Ortega, muchas veces al usar el lenguaje y usar formas generalizadas no se llega a comprender bien el mensaje, ni a comprender las connotaciones que eso puede tener al hacer un uso generalizado de términos como cultura o sociedad. Hay que ser consciente de que estos términos pueden llegar a ser usados como sujeto paciente, recibiendo una acción, pero al quedar definido por el estudio o el investigador, se puede llegar a hacer un mal uso del lenguaje, lo que tiene connotaciones negativas para su comprensión⁹⁶.

1. Definiciones y referentes histórico críticos

En opinión de Martínez Bonati, la ficción fantástica o la realista representan mundos y submundos que construyen categorizaciones imaginarias complejas. Los mundos reales o miméticos y los mundos del deseo o del sueño, se oponen creando una tensión donde el lector reconoce su experiencia del mundo, que está de acuerdo con su funcionamiento vital. Es por ello que se puede afirmar que lo ficcional se convierte en formas de locución de una realidad duplicada, que no copiada, pues introduce variantes en ella, de forma que parecen reales sin que pertenezcan al universo existente⁹⁷.

En nuestro estudio entendemos que lo ficcional se une a la novela y a todos sus subgéneros y modalidades menores, pues todas comparten unos rasgos particulares. Por otro lado no nos parece que este sea un elemento característico de otros géneros

⁹⁵ORTEGA BERENGUER, Emilio. ' Historia social, cultura y civilización. Una perspectiva', *Baética: Estudios de arte, geografía e historia*, núm. 34, , 2002, pp. 505-528 [en línea]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4172822>, [Consulta: 21 septiembre 2015], pp. 649-650.

⁹⁶*Ibid.*, pp. 655-656.

⁹⁷MARTÍNEZ BONATI, Félix. *La ficción narrativa: Su lógica y ontología*. Santiago de Chile, Lom, 2001, pp. 40-41.

literarios, como es el caso del ensayo o de la poesía lírica, que tienen su base en la mimesis. La sensibilidad humana o la reflexión quedan como reflejo de lo externo, pues el interior del individuo, desde nuestro punto de vista, es el que es un espejo de su espíritu y de la humanidad.

Para comprender correctamente el tema del tiempo, tenemos que apoyarnos en el juicio crítico de García Berrio y Hernández Fernández, que consideran que el tema aparece más claramente en algunas obras, como en las que se hace una crónica social de una época en un lugar puntual. Es así como encontramos con facilidad obras con una representación de la vida social de algún país, en la segunda mitad del siglo XIX. Pero además de tratar el tiempo como tema universal, unido al espacio, hay que considerar la posición subjetiva o personal de la sensibilidad y del conocimiento.

Encontramos de nuevo en estos dos críticos que, cuando uno se refiere a la temática del tiempo pasado, suele haber una carga sentimental que se ve en temas matizados a veces de una nostalgia retrospectiva, como cuando se habla de la infancia, de adolescencia o de la mitificación infantil de los poetas. Por otro lado, también ocurre lo opuesto al encontrar la universalidad como un tema importante, en temas relacionados con la muerte y las visiones del más allá. Hay que señalar que existe una tercera posibilidad, la estática, que niega el irremediable transcurso del tiempo. El *Carpe Diem*, con la meditación metafísica y moral del tiempo, permanece como el enaltecimiento presente del tiempo, invitando al deleite del instante y el desplome de un futuro que suele aparecer marcado por la decadencia⁹⁸.

Otro pensador, Agudelo, indica que el tiempo que más ha influenciado al ser humano es el tiempo que ha transcurrido desde que comenzara la formación y comprensión de nuestra propia humanidad, de nuestras inseguridades y de nuestras dudas, desde casi el principio de los tiempos, es decir, el tiempo real. Es en ese tiempo que comienza a desarrollarse un inconsciente colectivo que es el que afecta a la humanidad, dejando a un lado el tiempo lineal que aparece más en la naturaleza⁹⁹.

Mitchell opina que la imagen mental, uno de los elementos centrales de las teorías desde Aristóteles, ha continuado siendo una piedra fundamental del

⁹⁸GARCÍA BERRIO, Antonio; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, María Teresa. *Op.cit.*, pp. 165-167.

⁹⁹AGUDELO, Pedro Antonio. '(Des) hilvanar el sentido/los juegos de Penélope', *Unipluriversidad*, Vol. 11, núm. 3, 2012, pp. 93-110, [en línea]: <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/unip/article/view/11840>, [Consulta: 10 septiembre 2015], p. 7

psicoanálisis, con estudios prácticos de percepción y creencias populares sobre la mente. El modo de crear la representación general y particular, ha sido uno de los campos de batalla de las teorías modernas. Según Mitchell, Wittgenstein acepta que podamos tener ciertas imágenes mentales asociadas con el pensamiento o la capacidad de hablar, y que estas imágenes no se pueden considerar más como entidades privadas, metafísicas o inmateriales, que las imágenes reales. Se puede decir que aun queda por investigar el modo en el que esas imágenes se instalan en nuestra imaginación¹⁰⁰.

Como dice Trancón, según los teóricos de la imaginación, la representación del mundo fantástico y del mundo existencial basado en las experiencias, es esencial a la hora de establecer las representaciones imaginarias del significado. Esas representaciones influyen de forma decisiva al conformar los efectos estéticos de poeticidad, otorgando de significado profundo a los mensajes artísticos¹⁰¹.

Siguiendo el estudio de Garrido, vemos que la construcción imaginaria de los mundos de ficción toma como punto de partida la creación de unos mundos, que siendo más o menos parecidos a los nuestros, son alternativos al mundo objetivo, pero basándose en ese mundo real que lo hace posible. Estos mundos no pueden ser clasificados por los criterios habituales, ya que todo lo que está en ellos es ficticio, como los personajes, acontecimientos, etc. La realidad tan sólo sirve para transformarse y convertirse en un mundo de ficción.

El mismo autor mantiene que además existen otros tipos de mundos que son paralelos al real, pues tienen una naturaleza psicológica. Los mundos de los sueños, del deseo, del temor siempre han parecido muy posibles en el espíritu humano y han sido motivo de estudio de la teoría de la literatura, la lingüística o de la filosofía de la lengua. Esos mundos de ficción nos llevan a un submundo, en el que encontramos todo un universo de personajes, ideas, espacios, etc. Estos mundos de ficción son los que hacen que lo verdadero y lo falso se conviertan en una realidad, la de crear un mundo posible¹⁰².

Escobar opina que durante mucho tiempo se han opuesto los conceptos realidad e imaginario. Lo imaginario se ha solido situar en el campo de lo falso y lo real en el de lo

¹⁰⁰MITCHELL, WJ Thomas. *Op.cit.*, pp. 14-15.

¹⁰¹TRANCÓN, Santiago. *Teoría del teatro: Bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid, Editorial Fundamentos, 2006, p. 225.

¹⁰²GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *El texto narrativo. Introducción: La investigación sobre el texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 1996, [en línea]: <http://www.al.uw.edu.pl/eng.php>, [Consulta: 20 septiembre 2015]

verdadero. Este enfrentamiento es el resultado del espíritu positivista de siglo XIX, que sufre grandes variaciones en sus cimientos debido a sucesos posteriores de la historia. Así es como lo imaginario encuentra un terreno y ayuda a colmar el mundo de sentido. Lo imaginario logra establecerse como un estatuto de fenómeno social, uniéndose a las nociones de creación y creador¹⁰³.

Dikovitskaya sostiene que el modo en el que se percibe la vida es importante y el área visual es el área donde las diferencias sociales están inscritas. La cultura es, para ella, la estructura de símbolos, imágenes y mediaciones que una sociedad hace posible. No se puede, por ello, tener una sociedad sin cultura, pues esta es una expresión de las relaciones sociales. Hay que ver que la sociedad se define como las relaciones entre las personas y la cultura, como una expresión de todas las mediaciones que hacen posibles o imposibles esas relaciones sociales¹⁰⁴.

Apoyándonos nuevamente en Escobar vemos que los estudios teóricos sobre lo imaginario vienen principalmente de disciplinas como la antropología, la sociología, la historia del arte y de la literatura, la filosofía y la sociología. Lo imaginario es en sí una cuestión pluridisciplinaria¹⁰⁵.

Uno de los críticos que trata las formas del imaginario cultural es Agudelo, quien sostiene que estas se manifiestan como construcciones fantásticas próximas al mundo de la razón, revelando las realidades objetivas. El imaginario cultural trata de revestir con un carácter emotivo la historia, con sus mitos y símbolos, estableciendo a su vez sus elementos transitorios o anecdóticos. La imaginación cultural da cabida al goce individual en la imagen de inspiración antropológica, pero de una forma indirecta, a nivel mediador¹⁰⁶.

Para otros pensadores como Cervera y Adsuar, el estilo personal de cada escritor o artista queda definido mediante el uso determinado de unos conjuntos de símbolos, que permiten que se cree un paralelismo entre las formas léxico-semánticas y los morfemas plásticos de sus obras, pues se comportan de forma semejante¹⁰⁷.

¹⁰³ESCOBAR VILLEGAS, Juan Camilo. *Lo imaginario: Entre las ciencias sociales y la historia. (Cielos de Arena)*. Medellín, Fondo Editorial Universidad Eafit, 2000, pp. 31.

¹⁰⁴DIKOVITSKAYA, Margarita. *Op.cit.*, p. 57.

¹⁰⁵ESCOBAR VILLEGAS, Juan Camilo. *Op.cit.*, p. 27.

¹⁰⁶AGUDELO, Pedro Antonio. *Op.cit.*, pp. 6-8.

¹⁰⁷CERVERA SALINAS, Vicente; ADSUAR, María Dolores. *Los tratados de Espinosa: la imposible teología del burgués*. Murcia, EDITUM, 2006, pp. 169-170.

Encontramos de nuevo en Martínez una referencia sobre el fondo del valor poético, que estriba en la capacidad de otorgar a las obras de una generalidad y de una universalidad que nacen de sus propiedades individuales y originales. Su capacidad de llegar a revelar un aspecto de la obra de forma esencial y profunda, le hace conmover al receptor, poniendo de manifiesto un valor común para la mayoría de las personas, lo que le permite alcanzar su condición poética. Sus formas de manifestación sobrepasan la conformidad cultural y dejan sitio para que el individuo pueda descubrir entre algunas de sus estructuras, alguna vivencia especial que le otorga un carácter individual dentro de la universalidad¹⁰⁸.

Arnaldo sostiene que, según Gombrich, la raíz antropológica necesita de varios elementos indispensables como las reglas habituales de construcción del arte y la raíz universal de la necesidad. La raíz antropológica une, de forma definitiva y universal, las representaciones de sensibilidad, percepción de emociones y pasiones, dentro de fundamentos tan elevados como los de universalidad y de imaginación¹⁰⁹.

Otro autor que trata la universalidad es Plazaola, para quien se ve marcada por nociones y valores que incluyen: lo verdadero o universal cognoscitivo, lo bueno o universal moral y lo bello o universal estético. La universalidad se refiere al número de individuos a los que comprende, es decir, a todos. Por esta razón se pueden definir también los factores universales en los que se basa básicamente el juicio estético o artístico¹¹⁰.

Otro rasgo que Pujante explica es el que el arte por sí sólo, no parece ser capaz de satisfacer al ser humano, que lo ve como una expresión que provoca goce y comprensión. La forma y su problemática hacen que se olvide en muchos casos de las limitaciones que hasta entonces se han tomado sobre la forma artística y su relación con el texto físico. Lo textual queda sobrepasado a un nivel muy amplio por el pensamiento; por lo que el acto creador y el de la expresión verbal artística se convierten en un conjunto de procesos que, por su complejidad, superan el ámbito textual.

¹⁰⁸MARTÍNEZ BONATI, Félix. *Op.cit.*, pp. 40-41.

¹⁰⁹ARNALDO, Javier. 'La pregunta por la expresión en el estilo: Gombrich y Wölfflin', *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del arte*, núm. 4, 1992, pp. 341-350, [en línea]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=152774>, [Consulta: 30 septiembre 2015], pp. 343-344.

¹¹⁰PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Introducción a la Estética: Historia, teoría, textos*. Bilbao, Universidad de Deusto, 2008, pp. 530-531.

Este mismo crítico opina que la poética de lo imaginario es la que mejor responde a cuestiones como las de la universalidad o la atemporalidad. El hombre suele mostrar predilección por las formas que más se asemejan a la estructura orgánica y psicológica de su existencia. Cuando las manifestaciones discursivas logran que el hombre configure simbólicamente esas formas, de modo que se hagan atemporales, permanentes y válidas para todos los seres humanos, es entonces cuando una obra literaria alcanza a hacerse inmortal. Los impulsos inconscientes adquieren un carácter simbólico cuando este trasciende a lo temporal, quedando finalmente claro su valor estético¹¹¹.

En cierta medida lo que Agudelo defiende es que la poética de lo imaginario trata de dar cabida a todas las formas de manifestación, que se convierten en expresiones de los movimientos más profundos de la psicología humana. Estos responden a una simbolización atemporal y contribuyen a la construcción de imágenes, que representan el componente imaginario y antropológico humano, que suele aparecer de forma reiterativa. La poética de lo imaginario no cuenta con la posibilidad de la ruptura de la relación entre la realidad y la obra de arte en su construcción teórica¹¹².

Según nuestra lectura, el deseo de la poética de lo imaginario es el de lograr que tanto los poemas como los textos se muestren ante el lector como algo que se renueva y se enriquece ante el lector, porque este busca en esa obra matices de su propio yo, por lo que se produce un doble efecto de revelación. Podemos decir que lo imaginario aparece como una combinación de referentes que están basados en mundos y submundos imaginarios, que se constituyen en configuraciones complicadas de la imaginación. Nosotros como seres humanos solemos hacer una lectura propia de una obra, de un texto o de un suceso, que adquiere una significación que lo hace ser aceptado o rechazado a nivel personal. La identificación con algo, tomándolo como expresión profunda de nuestro gusto, es lo que consigue que una obra sea universal y que se convierta en una obra eterna.

Burguera nos presenta, en la poética de lo imaginario, la idea de que la forma artística aparece poco clara, pues con el discurso simbólico trasciende lo puramente estético. En el proceso de simbolización de ideas, es como se llega a la construcción de lo simbólico, uniendo dos dominios distintos.

¹¹¹PUJANTE, José David. *Op.cit.*, p. 162.

¹¹²AGUDELO, Pedro Antonio. *Op.cit.*, p. 6.

Desde su perspectiva, la forma artística pierde su independencia, hasta que los formalismos se la devuelven, al considerar el triunfo del idealismo. El trasfondo se convierte en lo elemental importante, cuando se estudian las manifestaciones del espíritu, pero son las manifestaciones inmediatas y específicas de la pintura, la música o la lingüística, las que quedan relegadas a un plano secundario¹¹³.

Si seguimos el pensamiento de Jamme, los románticos abandonaron cualquier interés por las estructuras y más tarde el formalismo pasa a limitar su interés sobre lo artístico en la forma. La forma pasa, por tanto, a convertirse en un elemento libre e individual del arte, lo que provoca que se establezca una vuelta a los planteamientos anteriores, dándose importancia de nuevo a la poética de lo imaginario¹¹⁴.

En la teoría romántica, de acuerdo con el pensamiento de Jiménez, se produce una cierta ambigüedad al tratar los dos elementos cruciales de la poética de lo imaginario: la capacidad de representar la realidad, como ya defendía Aristóteles con su mimesis, y la capacidad de crear ficción o producción psicológica y fantástica, a la que se le designan imágenes¹¹⁵.

En otro de sus estudios, García Berrio y Hernández Fernández opinan que las obras realistas suelen presentar un esquema mucho más limitado en sus posibilidades morfológicas-sintácticas, pues deben de lograr una credibilidad plástica. Cuando un creador deja de lado las reglas básicas de armonía y los preceptos del estilo realista, la obra pasa a un nuevo plano en el que se abren unas amplias posibilidades artísticas.

Ambos sostienen que en el realismo fantástico se unen una combinación de elementos onírico-metafóricos que no llegan a ser muy sorprendentes o renovadores en comparación con otras vertientes artísticas o literarias más rompedoras con la realidad, que llegan posteriormente, como es el arte abstracto, que no pertenece a nuestro periodo de estudio. Es por ello que el realismo fantástico queda limitado a representaciones que se limitan a la reproducción de una pseudo-realidad, que debe parecer verosímil¹¹⁶.

¹¹³BURGUERA NADAL, María Luisa. *De unitate speculorum: Estudios de literatura comparada*. Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2006, p. 156.

¹¹⁴JAMME, Christoph. *El movimiento romántico*. Madrid, Akal, 1998, p. 10.

¹¹⁵JIMÉNEZ MARTÍNEZ, Mauro. *Teoría y crítica de la novela existencialista*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, [en línea]: <http://eprints.ucm.es/14053/>, [Consulta: 29 septiembre 2015], pp. 389-390.

¹¹⁶GARCÍA BERRIO, Antonio; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa. *Ut poesis pictura: Poética del arte visual*. Madrid, Tecnos, 1988, pp. 180-182.

A pesar de todo lo expuesto anteriormente, Pujante considera que además se deben considerar otros elementos que hacen que la poética de lo imaginario sea más compleja, pues debe de dar cabida a elementos muy opuestos, como son: lo personal insistente y la moda de una época, o lo real-existente y lo inconsciente obsesivo.

Siguiendo la línea de este crítico vemos que el inconsciente colectivo puede tomar su carácter simbólico y tomar su esteticidad como unos valores que logran que lo simbólico se convierta en algo permanente, siempre que se logre llevar a cabo de forma correcta. Es así como lo transitorio y lo momentáneo pasa a tomar un valor permanente y olvida su antiguo carácter temporal.

Por otro lado, este crítico considera que la moda de un periodo o el aspecto personal obsesivo consiguen que una obra adquiera un tono histórico. Esto también sirve para recrear las historias, que surgen durante los diferentes movimientos históricos o para situar a un autor en un específico espacio y tiempo, que lo hacen más particular, pero no sirven para crear validez artística en sí¹¹⁷.

Si tomamos de nuevo la referencia de Pujante sobre la forma artística, vemos que también cuenta con un elemento habitual como es el de lo real-natural, que se convierte en un estímulo básico en los procesos de simbolización; aunque nos pueda parecer algo en un principio optativo. La relación entre el yo y el mundo es necesaria, pues el individuo toma consciencia de lo que le rodea de forma que le sirva para conocerse, estar al tanto de lo que somos y de nuestra sociedad a través del mundo.

Continuando con su exposición, la forma artística o literaria, desde la perspectiva formalista, permite que se considere que esta se produce por la armonización de materiales, olvidando la tradicional división de fondo y forma, al imaginar el contenido como un producto original de la construcción¹¹⁸.

Para Praz, queda constancia que todo intento de copiar el pasado, ya sea en obras o en autores, implica una infiltración del presente a través de las mismas, por lo que es fácil de reconocer un fraude. Esta autor mantiene que toda copia de obra de arte tiene en

¹¹⁷PUJANTE, José David. *Op.cit.*, p. 161.

¹¹⁸*Id.*

realidad una transferencia del gusto de la época en la que se realiza y de la interpretación que se hace de la misma¹¹⁹.

En el estudio de la medida del tiempo, entendemos, desde nuestra perspectiva, que esta tiene forma clara en las obras de arte, lo que dificulta que el hombre entienda los discursos reflexivos anteriores. El ser humano suele hacer una reinterpretación de esos discursos cuando trata de integrarlos al discurso actual. Lo importante aquí es que en la lectura de un texto o en la visualización de una obra cualquier persona quede impregnada por la obra. El que un estudioso brinde la oportunidad de transmitir sus opiniones, permite que cualquier persona se acerque a su estudio con sus sugerencias, logrando abrir las perspectivas de la obra, que por tanto se hace más cercana. Este elemento nos recuerda al deseo de formar y educar al público de los Prerrafaelistas, quienes deseaban extender entre sus coetáneos un acercamiento al arte y una mayor comprensión del mismo.

Una de las dificultades de la investigación histórica, como expresa Ortega, es el uso de términos, que tomados de forma generalizada, conllevan un uso incorrecto de los mismos y una aceptación por parte de la sociedad. Las diferentes sociedades han tenido como característica el desarrollo en su conjunto, llevando esas experiencias a nivel nacional o internacional. Si hablamos de los cambios sociales podemos pensar, por ejemplo, en el surgimiento de la clase obrera, lo que conlleva un fuerte giro culturalista y un resurgimiento de elementos más populares como el desarrollo de la historia de la vida cotidiana.

El mundo social, como señala el crítico Ortega, está formado por la acción humana y por las instituciones que nos indican cómo deben de ser los actos comunicativos, mediante una regularización duradera, que es aceptada por la sociedad al tomarla como otra forma de la existencia humana. La historia cultural aparece cuando la sociedad y sus movimientos sociales toman consciencia de temas como la libertad de expresión o los derechos civiles. Por otro lado, la historia social llega a su fin como consecuencia de la desaparición del obrero y de la consciencia de las clases sociales, pero es el feminismo el que incide en las diferentes propuestas de modelos analíticos¹²⁰.

¹¹⁹PRAZ, Mario. *Op.cit.*, pp. 36-37

¹²⁰ORTEGA BERENGUER, Emilio. *Op.cit.*

La universalidad del valor estético ha contado con una larga tradición doctrinal, desde la antigüedad hasta su desarrollo contemporáneo, no olvidando su paso por el idealismo. Un ejemplo de ello lo vemos en el concepto universalista aristotélico, que ha influido de una forma especial a la tendencia científica y estética de occidente.

Coincidimos con Hauser cuando nos trata de acercar al pensamiento de que el hombre mantiene una relación con cualquier forma artística, independientemente de la clase social, pues toda obra está condicionada social e históricamente, formando un reflejo del comportamiento estético. El ser humano al tomar la obra como suya, se apropia de la misma remodelándola y consiguiendo hacerla universal¹²¹.

Gabás defiende que el término universalidad está unido al de subjetivismo, puesto que, según Kant, la universalidad del juicio estético tiene razones subjetivas, al estar en relación con las estructuras antropológicas de la sensibilidad de los seres humanos¹²².

Asimismo, Pestaña considera que es fácil amar lo que se equipara con la identidad, ya que se trata de un sentimiento de aseveración con uno mismo, pero lo extraño y desconocido a la identidad, puede llegar a resultar odioso. La universalidad antropológica y esquemática, en este sentido, explican en cierto modo fenómenos de unión o de aversión, máxime cuando se piensa en razones más inmediatas y superficiales¹²³.

Por otro lado, Álvarez explica que la universalidad estética es difícil de fundamentar objetivamente bajo cualquiera de sus modos de expresión. En Kant se desea tratar la universalidad de los juicios de conocimiento, morales y estéticos defendiendo que forman parte de las formas de lo real. Es así como se cumple la condición antropológica de finalidad, que en sí es objetiva y tiene una estructura de universalidad finalista, pero sus esfuerzos por ampliar lo universal subjetivo no terminan siendo satisfactorios¹²⁴.

¹²¹MEDINA GARCÍA, Eyedelkis; et al. 'La identidad cultural en la obra de arte. Aproximaciones a su estudio', *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, Mayo, 2012, [en línea]: www.eumed.net/rev/cccss/20/, [Consulta: 30 septiembre 2015]

¹²²GABÁS PALLÁS, Raúl. *Curso básico de filosofía estética*. Santander, Universidad de Cantabria, 2008, p. 58

¹²³PESTAÑA DE MARTÍNEZ, Pilar. 'Aproximación conceptual al mundo de los valores', *REICE: Revista Electrónica Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, vol. 2, núm. 2, 2004, pp. 67-82, [en línea]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1065063>, [Consulta: 30 septiembre 2015]

¹²⁴ÁLVAREZ FALCÓN, Luis. 'La «indeterminación» en el arte', *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, núm. 5, 2007, [en línea]: http://www.ub.edu/astrolabio/Articulos5/Articulo_Falcon.pdf, [Consulta: 30 septiembre 2015], pp. 3-5.

Tartakiewicz señala que en la obra de Goethe ya había una gran diferencia entre las artes visuales y las literarias, opinión que se mantuvo en el siglo XIX, cuando se diferenciaba entre las artes de imaginación y las de percepción, algo que mantenía von Hartmann¹²⁵.

Reiteramos la línea de estudio iniciada por García Berrio y Hernández Fernández, que opinan que la división de los géneros literarios es una muestra de las formaciones primordiales de la universalidad. La perspectiva literaria simbólica de la poesía, según K. Hamburger, es una expresión de la indagación reflexiva del yo como conciencia de identidad, que es contraria a la narración, que está interesada en la exploración y plasmación objetiva del mundo, de la alteridad y no del individuo.

Continuando con la exposición de estos críticos vemos que la crítica actual tiene interés por estudiar el modo en el que las ideas filosóficas (principalmente las morales, religiosas o científicas) se convierten en ideas literarias. Esto ocurre principalmente en el periodo del Romanticismo alemán, cuando filósofos como Fichtel o Hegel que vivieron muy unidos a poetas, descubren que las influencias toman forma en ambos sentidos¹²⁶.

Otro pensador, Barrionuevo, mantiene que la imaginación es una capacidad psicológica en la que se crean ‘representaciones’ ilusorias de lo real, usando la fantasía, pero esta que se ve limitada por las reglas y por nuestras representaciones del mundo o de los símbolos preconscientes. Según Aristóteles la peculiaridad de los humanos es su capacidad de imitar la realidad y sus formas, en la mimesis, y de fabricar y crear a su vez. El arte, de esta manera, crea modelos ficticios e ilusorios de formas reales. El término *poiein* trata la capacidad humana de crear representaciones mentales irreales que, física, verbal o imaginativamente, nos resultan creíbles por las emociones y los sentimientos que descubrimos, llegando a hablar de estética o poética en la obra¹²⁷.

Desde el Romanticismo, según Roca, se hace diferencia entre dos términos: fantasía e imaginación. La fantasía tiene la capacidad de crear imágenes o

¹²⁵TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Op.cit.*, pp. 100-101 .

¹²⁶GARCÍA BERRIO, Antonio; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, María Teresa. *Crítica literaria: Iniciación...*, p. 155.

¹²⁷BARRIONUEVO, Sergio. La capacidad productiva del *noûs* en Aristóteles (De Anima 3.5, 430a10-25). *III Jornadas Nacionales de Historia Antigua-II Jornadas Internacionales de Historia Antigua*, , 2011, pp. 277-287,[en línea]: <http://ungs.academia.edu/SergioJavierBarrionuevo>, [Consulta: 30 septiembre 2015], pp. 282-285.

representaciones y la imaginación de producir símbolos, por ello se trata tanto de la actividad como de los resultados¹²⁸.

Basándonos en las opiniones de todos estos críticos podemos afirmar que durante el Romanticismo, los grandes filósofos de la crítica y la estética prestan, como ya ocurría entre los artistas, más atención a la imaginativa de lo sublime, pues llegaba a transmitir en el espíritu humano una emoción a través de la belleza imaginativa. Debemos considerar, para esta investigación, que el ser humano tiene una capacidad increíble de crear belleza en su mente, y más aun cuando es estimulado por un arte que da libertad creativa al espíritu del creador, como ocurre durante el periodo romántico. Es por ello que consideramos que se debe recalcar que mientras se estudia a artistas o escritores de ese periodo debemos reconocer los símbolos, las representaciones y las formas que nos trasladan a un espacio de fantasía, que en nuestra mente toma un carácter aun más universal.

Baena Peña sostiene que durante el Romanticismo se produce una ruptura entre la tradicional relación del hombre y su medio, es decir la naturaleza. La manera en la que esa ruptura, del yo introspectivo y de la vida externa, toma forma, va surgiendo como distintas manifestaciones entre sus personajes. En el Romanticismo destacan ciertos símbolos que permiten que la intimidad de los personajes se exteriorice y que se manifieste de forma transcendente. Se debe destacar que el mito de la poesía pura ha sido usado para crear símbolos y para crear arte, pero con el único fin de recrearse en él¹²⁹.

Yuste mantiene que entre los principales representantes y estudiosos de la teoría de la poética de lo imaginario no se puede dejar de recordar a algunos de sus mayores contribuidores. Destacan entre otros Ch. Mauron, que comprende que las representaciones simbólicas se suelen repetir fácilmente y son definidas por él, como metáforas obsesivas o símbolos repetitivos que dan lugar al esquema del mito personal. Gaston Bachelard es el mayor representante del centro de estudios de lo imaginario de la universalidad y comienza por contrastar la universalidad de algunos símbolos y formas míticas muy comunes en las obras literarias. El que exista un espacio de formas

¹²⁸ROCA JUSMET, Luis. *Redes y Obstáculos*. Alicante, Club Universitario, 2011, p. 49.

¹²⁹BAENA PEÑA, Enrique. *La invención estética. Contribución crítica al simbolismo en las letras hispánicas contemporáneas*. Madrid, Cátedra, 1982, p. 25.

y esquemas nos lleva a la creación del mito como universalidad antropológica, lo cual era defendido por Gaston Bachelard y Gilbert Durand¹³⁰.

Para Mengual y Catalá hay otro estudioso representativo, James Lacan que influye en otros autores con sus teorías, pero en su estudio, lo más destacado es su diferencia entre lo imaginario y lo simbólico. El imaginario artístico se convierte así en la mejor representación para personificar de forma inconsciente el conjunto de formas antropológicas universales¹³¹.

Según Girard, no se deben criticar las grandes obras maestras desde la perspectiva de las teorías modernas, sino al contrario, cuando su voz teórica se haya hecho evidente. Girard mantiene que los instrumentos conceptuales no pueden alcanzar el nivel de esas obras. Por lo tanto, conviene intentar despojarse de los juicios erróneos y tratar de lograr la perspectiva superior que estas obras ofrecen, en vez de aplicarles las metodologías habituales¹³².

Otra nota interesante de los críticos García Berrio y Hernández Fernández es que la fórmula ‘poética de lo imaginario’ ha adquirido una importante propagación en la crítica universitaria, dejando palpable que el poema es un claro ejemplo de la representación imaginaria. Desde Freud o Jung y sus textos inaugurales del psicoanálisis, a Bachelard y su poética de la fantasía, a Durand y su antropología de las representaciones imaginarias, y a Jean Burgos, con su enfoque en el arte y la poética, se han producido muchos enfoques diferentes sobre el mismo proceso universal. Los mecanismos fundamentales de la poética de lo imaginario quedan determinados por su deseo de apelar las estructuras de simbolización en el objeto artístico, de forma que se creen representaciones poéticas e imaginarias del subconsciente psíquico.

Tomando nuevamente a estos dos críticos como referencia encontramos que la relación entre gramática plástica y lenguaje poético tiene un importante valor mediador, que resulta crucial para que se entienda el carácter histórico o antropológico de los fenómenos organizados en la poesía, en la pintura y en el arte. Queda de manifiesto un cambio desde Lessing, cuando se establece que las artes plásticas y visuales son

¹³⁰YUSTE FRÍAS, José. ‘Lecturas de la imagen para una traducción simbólica de la imaginación’, *Écrire, traduire et représenter la fête*. Universitat de València, 2001, pp. 799-812, [en línea]: http://www.uv.es/~dpujante/PDF/CAP3/B/J_Yuste_Frias.pdf, [Consulta: 30 septiembre 2015], pp. 803-810.

¹³¹MENGUAL CATALÀ, Josep; CATALÀ DOMÉNECH, Josep M., *La imagen compleja: La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, pp.161-162.

¹³²GIRARD, René. *Op.cit.*, p. 12.

designadas como artes del espacio y que la literatura era concebida como un arte temporal¹³³.

2. Método de análisis; fuentes y terminología

Las formas conceptuales de la imaginación, como indica Castro, son todos los fenómenos fantásticos ligados a la ficcionalidad artística y al ámbito psicológico de la expresividad. Las conformaciones antropológicas de la imaginación, que ocurren de forma inconsciente y distraída, establecen el sentimiento de la transcendencia poética¹³⁴.

La literatura por otro lado, según el estudio de Herrero, Morales y Brunel, ha fomentado de manera especial una forma de imaginación que no es antropológica, hablamos de lo que se conoce como el imaginario cultural. Esta es una creación fantástica de la conceptualidad cultural, lo que antes se denominaba como imaginario antropológico¹³⁵.

Se puede señalar, como mantiene Aguirre, que el conjunto de las representaciones antropológicas universales da cabida en sí a lo que se puede denominar como el imaginario artístico, por el cual se representa el consciente registrado de forma bastante completa. Las formas literarias toman consciencia estética en la poética, cuando se ponen de manifiesto las más logradas representaciones antropológicas universales¹³⁶.

Otra autora, Rubio Martín, opina que el lenguaje literario hace ostensible el alma del creador mediante la lectura. La experiencia particular comunica y formula el contenido psicológico de la obra de arte, pues representa y expresa formas de la consciencia. Esta consciencia aparece representada usando los medios habituales y lógicos de los contenidos del texto.

¹³³GARCÍA BERRIO, Antonio; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa. *Ut poesis pictura...*, p. 210

¹³⁴CASTRO, Sixto J. 'En defensa del cognitivismo en el arte'. *Revista de Filosofía*, Vol. 30, núm. 1, 2005, pp. 147-164, [en línea]: <http://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/view/10417>, [Consulta: 25 septiembre 2015], pp. 148-153.

¹³⁵HERRERO CECILIA, Juan; MORALES PECO, Montserrat; BRUNEL, Pierre. *Reescrituras de los mitos en la literatura: Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, p. 589.

¹³⁶AGUIRRE ARRIAGA, Imanol. 'Las artes en la trama de la cultura. Fundamentos para renovar la educación artística', *Revista Digital do LAV*, Vol. 1, núm. 1, 2010, pp. 001-019, [en línea]: http://coral.ufsm.br/lav/noticias1_arquivos/las_artes.pdf, [Consulta: 26 septiembre 2015]

Siguiendo con el estudio de esta investigadora vemos que la investigación sobre comunicación artística se inicia y facilita mediante lo que Jung defiende como las formas psicológicas arquetípicas. La representación simbólica de una obra debe fundamentarse en la coincidencia entre el creador o autor, y los receptores o lectores, que deben de compartir una base común a nivel antropológico y constitutivo. Un gran creador artístico da forma a su interpretación del mundo, a nivel espacial y temporal, mediante la correcta utilización de los símbolos textuales, estructuras formales de formas reflexivas o de percusiones inconscientes. Las raíces antropológicas deben de coincidir o de discrepar con la psicología, los sentimientos, la imaginación y las significaciones de los receptores a nivel estructural y universal.

Para C.G. Jung, el método psicocrítico consigue que el mito personal sea una interpretación del inconsciente colectivo. Según Jung se trata de:

*‘cierta disposición innata a la formación de representaciones paralelas o bien de estructuras universales, idénticas, de la psique. Llamé arquetipos — continúa Jung— a esas estructuras. Corresponden al concepto biológico de pautas de comportamiento’*¹³⁷.

Senís sostiene que la poética es un modelo del psicoanálisis iniciado por Jung, pero no es desarrollada hasta G. Bachelard, cuando se establece definitivamente como la llamada Poética del Imaginario, y llega a nuestro día representada por G. Durand. Por otro lado, se da otra corriente dentro del psicoanálisis crítico, con CH. Mauron, que defiende la tendencia mitocrítica y su defensa de la observación de representaciones simbólicas recurrentes en los mensajes literarios, lo que en Mauron es definido como metáforas obsesivas.

Senís continúa considerando que las obras literarias tienden a mostrar, según G. Bachelard, una repetida universalidad a través de símbolos y estructuras míticas, las cuales son denominadas por la corriente psico-literaria como poética de lo imaginario¹³⁸.

Rubio Martín opina que dentro de la poética de lo imaginario aparecen algunos términos que merecen mención por su valor, pero desde nuestra perspectiva también nos

¹³⁷RUBIO MARTÍN, María. ‘Fantasía creadora y componente imaginario en la obra literaria’. *Estudios de lingüística*, núm. 4, 1987, pp. 63-76, [en línea]: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/6607> [Consulta: 12 julio 2015], p. 70.

¹³⁸SENÍS FERNÁNDEZ, Juan. *Una aproximación al mito artístico Algunos arquetipos y mitos en torno a la mujer escritora*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2004, [en línea]: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/929>, [Consulta: 27 septiembre 2015], pp. 19-24.

sirven para el estudio posterior de esta investigación. Según Freud, en la literatura es donde se cumple de manera más clara que el arte trata de atenuar los deseos insatisfechos. La psicocrítica trata de descubrir, en la producción literaria de un mismo autor, las modificaciones o repeticiones de imágenes que se producen, con el fin de llegar a lograr descubrir el mito personal del autor. Este mito personal varía dependiendo de las vivencias o de la realidad sociocultural en la que le ha tocado vivir y en la que se desenvuelve. La psicocrítica, se centra más en la obra en sí, descubriendo la forma en la que el inconsciente del autor se pone de manifiesto. Su espacio de trabajo queda limitado a las obras de producción literaria que, desde las manifestaciones artísticas, descubre los intereses del autor¹³⁹.

Para Fernández la mitocrítica se centra básicamente en el autor a nivel biográfico, pero también toma los elementos sociales y culturales que lo conectan con su entorno. Estos métodos han tendido a conformar parte de la situación actual de la teoría y crítica literaria, pasando a denominarse poética de lo imaginario. Los métodos de trabajo nombrados anteriormente amplían su campo de acción, permitiendo que se extiendan al estudio de obras literarias o artísticas, que reflejan la experiencia imaginaria a nivel antropológico y universal.

Este mismo autor considera que el mitema, o unidad mínima y significativa del discurso de naturaleza estructural, tiende a buscar la conexión existente entre el mito del autor y la sociedad. Esto permite la ampliación de su campo de acción, encontrando en la propia obra el apoyo que el mito y sus transformaciones significativas necesitan. Se puede decir, por tanto, que el mitema se puede considerar como la unidad básica para instituir un mito. Su papel resulta tan elemental, porque favorece que concurran y se modulen los símbolos a través de sus formas¹⁴⁰.

Volviendo a apoyarnos en otra obra de García Berrio y Hernández Fernández, descubrimos que la axiología aparece como una disposición determinante en el texto, en las escalas de lo poético, en la que se unen elementos como la singularidad del mismo, las imágenes en primicia, la profundidad de la declaración mítica y la opacidad de la experiencia existencial. El valor poético tiene un elemento estético en los componentes mítico-imaginarios, que hacen que se desarrollen en el mensaje por su primicia y

¹³⁹RUBIO MARTÍN, María. *Op.cit.*, pp. 67-68.

¹⁴⁰FERNÁNDEZ PICHEL, Samuel. 'Mitos e imaginarios colectivos', *Frame: Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, núm. 6, 2010, pp. 265-284, [en línea]: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame6/estudios/1.13.pdf>, [Consulta: 27 septiembre 2015], pp. 277-280.

particularidad. La formación antropológica de la imaginación aparece, por tanto, en toda forma de expresión mítica, ya sea consciente o inconscientemente¹⁴¹.

Dentro de esta investigación nos parece fundamental que la relación del autor con su entorno quede reflejada en la obra, lo que nos permite asumir que con la lectura o el estudio de una creación o de una obra, ya sea literaria o plástica, podemos entender mejor las necesidades o las características de la sociedad de la que surge. Lo mismo ocurre cuando hablamos de la psicocrítica, que se pone de manifiesto en obras mediante una repetición de signos o de símbolos que dan el carácter personal y único a la obra. Para nosotros va a ser a través de los mitemas, de la mitocrítica y de la psicocrítica que encontramos una mayor conexión entre el autor y la obra, entre la sociedad y los artistas y entre los movimientos artísticos o culturales y las obras del espíritu creador; permitiéndonos comprender mejor a nuestros tres creadores, sus obras y su entorno.

3. Textos literarios: mimesis y simbolización

Como informa Garrido, la creación de mundos imaginarios o ficticios en los textos cuenta con la dificultad de que no siempre siguen las exigencias de lo creíble; lo que afecta al discurso literario. La lectura también conlleva muchas dificultades pues el lector debe de tratar de hacerse con el sentido del texto, lo cual puede ser muy difícil en ocasiones si no se recurre a una interpretación correcta basada en la cultura, la literatura y su comunicación.

Este mismo autor sostiene que en ese proceso de comprensión del texto hay que tener en cuenta algunos elementos determinantes como son la comprensión de los signos, los símbolos y del texto. El lenguaje hace uso de unos signos que funcionan de mediadores, las formas de representación de las distintas culturas hacen uso de unos símbolos que además varían en el tiempo.

Garrido expone además que el mundo según Ricoeur no es un mundo que copia la realidad sino que es una metáfora de lo que puede ser el mundo. La literatura permite

¹⁴¹GARCÍA BERRIO, Antonio; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa. *La poética: Tradición y modernidad*. Madrid, Síntesis, 1988, p. 105.

que el hombre o el lector, se traslade y logre ampliar sus experiencias, lo que conlleva una continua renovación de la percepción de la realidad¹⁴².

Basándonos en las ideas de Brunel y Chevrel, descubrimos que la literatura nos permite captar y asimilar las ideas sociales más como ‘mentalidad’ que como ‘espíritu de época’. Estas no son ideas puras, como las de los filósofos o los científicos, sino que están abiertas, pues muestran las formas fantásticas y simbólicas de la imaginación, y de los sentimientos personalizados. Un buen artista, descubre lo que la mentalidad de su época aun no ha logrado ver, siendo capaz de expresarlo a sus coetáneos y sucesores materializándolo en expresiones, que llegan a ser identificadas más tarde como el ‘estilo de una época’,¹⁴³.

Como señala Niño Rojas, el autor como individuo, ha de elegir un tipo de expresión, subjetiva u objetiva, para que el impulso comunicativo consiga transmitir el mensaje que el emisor literario desea comunicar. El tipo de género que el emisor toma es el más apropiado, según las circunstancias pragmáticas de la situación comunicativa, y los procedimientos expresivos y referenciales que ve más adecuados. Hay factores como el contextual y el político-social que hacen que el autor tome en cuenta el ámbito social, histórico y cultural, además de la tradición literaria, a la hora de crear una obra. Además de todo esto, se tiene que tomar en cuenta la importancia de las circunstancias biográficas y psicológicas, pues el tipo de personalidad del artista es el que determina las circunstancias contextuales para la singularización de la obra literaria. Es de esta manera como se decide la expresión particular, última y sin igual de la obra literaria¹⁴⁴.

En este estudio apreciamos que si la vida personal o artística del autor tiende a quedar de manifiesto en la obra, podemos establecer además que en el arte y la literatura encontramos formas de relacionar la experiencia personal mediante el uso de representaciones singulares. Todo esto contribuye a hacer más interesante la clasificación de los géneros en los que se pueden dividir las obras literarias o artísticas, que a su vez, deben de dejar de manifiesto el carácter del autor. Su forma de representar,

¹⁴²GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. ‘P. Ricoeur: texto e interpretación’. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 5, 1996, pp. 219-238, [en línea]: <http://www.felsemiotica.org/site/wp-content/uploads/2014/10/Garrido-Dom%C3%ADnguez-Antonio-Paul-Ricoeur-texto-e-interpretaci%C3%B3n.pdf>, [Consulta: 22 septiembre 2015], pp. 1-3

¹⁴³BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (dirs). *Compendio de literatura comparada*. Madrid, Siglo XXI, 1994, pp. 236-238.

¹⁴⁴NIÑO ROJAS, Víctor Miguel. *La aventura de escribir.: Del pensamiento a la palabra*. Bogotá, ECOE, 2014, pp. 238-236.

de expresarse y usar símbolos muestra una correspondencia clara que, para nosotros se convierte en lo que podemos denominar su firma o en su característica más destacada.

Como nos informa de nuevo Pujante, el mundo literario queda configurado por la fuerza creadora, que imita a la naturaleza, pero este tiende a surgir sin seguir la referencia a la realidad, es decir basándose en su propio ámbito lingüístico, apareciendo como una alternativa al mundo que nos rodea y dando opción a la creación de una obra o de un mundo literario nuevo. Ese mundo en el que se basa surge de una materia prima, que, bajo la fuerza creadora y el proceso de su constitución, llega a alcanzar un significado nuevo, pero siempre manteniendo una cierta coherencia con el mundo que ilumina¹⁴⁵.

Otra nota interesante de Garrido es que texto y realidad tienen, según Ricoeur, una relación en la que la experiencia humana trata de representar la realidad, aunque no sea de forma mimética. El mundo del texto es un mundo ficticio que depende, para su comprensión, de nuestra capacidad de experimentar y de comprender el mundo real que nos rodea. El tiempo dentro del texto se basa en la consciencia individual, porque tiene que tener sentido y basarse en las experiencias individuales, y no tan sólo en el tiempo narrativo en sí.

En este mismo autor encontramos que la capacidad comprensora del lector depende, en gran medida, de su competencia literaria. Esta puede ser variable dependiendo de muchos elementos, pero que se fundamenta básicamente en la capacidad de compartir una misma forma de obrar en el ser humano. El hombre debe entenderse con lo que le rodea y con quienes le rodean, aquí encontramos también la comunicación entre emisor y receptor; pero el receptor no tiene por qué poder descifrar las peculiaridades de la literatura y de su sistema de comunicación.

Garrido añade que el lenguaje es por ello capaz de captar y mostrar la realidad del ser humano, siguiendo la teoría sobre el texto literario de Ricoeur. Esta teoría defiende que la literatura tiene una capacidad comunicativa que permite abrir el texto al receptor y al mundo, si se mantienen las siguientes condiciones, como que el texto no sea nunca el fin de la obra, sino que se permita que sea el lector el que le de forma y lo adapte con

¹⁴⁵PUJANTE, José David. *Op.cit.*, p. 126.

su imaginación. El texto es, por tanto, el que abre una ventana al mundo, mediante la lectura y comprensión del mismo por parte del lector¹⁴⁶.

Nuestra investigación trata de entender la conexión que existe, en la literatura, entre el mundo real y el mundo de ficción. Entendemos que es la ficción la que toma un protagonismo determinante en una obra y en la estructura literaria. La ficción literaria se desarrolla desde una perspectiva en la que se crea de forma verbal, pero ahí se introduce un espíritu creador o artístico que da forma estética a esa realidad imaginaria. Creemos que lo mismo ocurre en la pintura que usando un lenguaje diferente, también pone de manifiesto una realidad imaginaria, pues queda en muchos casos idealizada.

Siguiendo el estudio de Martínez Bonati, advertimos que la relación entre la ficción y la realidad es muy cercana, quedando muy patente la importancia de la ficción en la creación literaria. La realidad es la que limita a la imaginación, permaneciendo en un plano separado pero contiguo a ella. Por otro lado, la realidad se convierte en algo necesario en el mundo de la ficción, pues es la base de la misma. La realidad es, por ello, la que se convierte en enlace entre la literatura con su ficción globalizada y verosímil y aquella que resulta improbable. La relación entre realidad y ficción forma parte de la comunicación entre la actividad poética y su representación literaria¹⁴⁷.

En un estudio titulado *La construcción del lenguaje narrativo*, se nos sugiere que lo interesante de la fantasía es que se usan conscientemente imágenes basadas en la experiencia cognitiva. La literatura opera también, con otros productos imaginativos, como son los símbolos y los mitos, que le ayudan a plasmar representaciones sensibles. Es así como un símbolo puede convertirse en un personaje, y este a su vez en un símbolo, que en otras ocasiones se convierten en elementos menos evidentes y más abstractos.

Este mismo estudio sostiene que no es hasta el Romanticismo cuando encontramos, de forma consciente, un acercamiento al aspecto no material de la obra. Es desde entonces que se unen tanto la realidad poética como el mundo de los sueños, llegando a entrar en el inconsciente. Esa incursión del elemento onírico en la mente se produce tanto en el proceso como en el resultado del universo artístico. Para autores como Blake, Coleridge, Shelley, Wordsworth, o los hermanos Schlegel, es importante

¹⁴⁶GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *Op.cit.*, pp. 10-12.

¹⁴⁷MARTÍNEZ BONATI, Félix. *Op.cit.*, p. 129.

dar relevancia al papel de la imaginación en la creación literaria. El discurso lírico ha quedado, por tradición, emparentado a la ficcionalidad, pero en el caso de la narrativa y del texto dramático también se ve una clara relación con los mundos, que no están basados en la realidad, aunque tengan mucho en común con los mismos¹⁴⁸.

Para nuestro estudio, podemos sugerir que si por un lado la literatura está unida a la imaginación y a la realidad, por otro lado deseamos señalar que en esa lectura de lo que podemos denominar una la realidad imaginada no sólo actúa el creador o emisor, sino que es el receptor el que le da una forma más personal, haciendo suyos los paisajes, los personajes y los símbolos ahí representados. Nuestro deseo de querer hacer real historias que nos parecen creíbles nos lleva a no saber diferenciar en ocasiones lo que es finalmente realidad y ficción, pues estas se unen en nuestra mente. Esa capacidad que tenemos los humanos de perdernos en una historia ficticia, de trasladarnos con nuestra imaginación a un espacio que parece mágico y a la vez real, nos produce un placer universal que tiene un base psicológica, nuestra capacidad de soñar.

Rubio Martín añade que para el ser humano, que está acostumbrado a observar lo que le rodea, la literatura le permite descubrir nuevas dimensiones, que la realidad que le rodea no tiene, llevando su existencia hacia una transrealidad, que sirve de puente, y que lo lleva hacia el infinito en el mundo del pensamiento o de la imaginación¹⁴⁹.

Otro elemento a destacar en García Domínguez es que el receptor hace suyo ese mundo plasmado en el texto, dándole un sentido e interpretándolo a través de la lectura. Además el tiempo narrativo y literario también cuenta con un elemento esencial, el que el relato tenga una naturaleza temporal¹⁵⁰.

Siguiendo a Navajas en su estudio, este opina que la literatura tiene un área doble donde se permite que la mimesis de referencia y la simbólica ejerzan su actividad. De este modo es como encontramos que el mundo por explorar es el centro externo de la experiencia, ya que es visto como universo de lo otro, *de alter*, y a la vez es apreciado como algo personal e íntimo de nuestra identidad, de nuestro yo¹⁵¹.

Esta noción es secundada por García Landa que también propone que en una obra literaria hay que tener en cuenta ciertos elementos que configuran lo que se determina

¹⁴⁸LICEUS, SERVICIOS DE GESTIÓN (ed.). *La construcción del lenguaje narrativo*. Madrid, Liceus, 2007, p.5.

¹⁴⁹RUBIO MARTÍN, María. *Op.cit.*, p. 63.

¹⁵⁰GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *Op.cit.*, pp. 6-7.

¹⁵¹NAVAJAS, Gonzalo. *Mimesis y cultura en la ficción: Teoría de la novela*. Londres, Tamesis, 1985, p. 73

como estructuras imaginarias prototípicas, en las que hay que considerar al autor que crea la obra, al emisor que propone la obra y al público que la recibe¹⁵².

A nuestro modo de entender, hay que recalcar que el público tiene un papel fundamental, pues toda obra literaria o artística es creada para su disfrute, para despertar emociones y dejar que el espíritu se eleve hacia ese mundo de imaginación, que finalmente toma como propio si se siente identificado con la obra. La capacidad del público de unirse a las estructuras antropológicas con carácter universal, dejan de manifiesto su capacidad de reconocer el rico carácter que yace en una obra, pues deben de ser capaces de ver más allá de lo obvio y dejar paso a lo sentimental, a lo psicológico y a lo fantástico. El modo en el que se nos narra una historia está basado en la forma verbal de un texto literario. Para que este llegue a transmitirnos y a despertar nuestra imaginación, ha de tomar una forma verbal que resulte novedosa e interesante, pues debe de atrapar a un lector que de otro modo puede abandonar esa conexión con el autor, por no poder transformar el mensaje en algo propio o universal por medio de la imaginación.

Como señala Marimón, la unión de los aspectos lingüísticos que aparecen de forma natural en un texto, en sus formas verbales, y los efectos que estos incitan a nivel psicológico, provocando un proceso lingüístico, son los que permiten que la obra literaria se convierta en un fenómeno del lenguaje, es decir que parezcan tener vida¹⁵³.

Navas, Vallés y Heras sostienen que el contexto ha sido tomado en cuenta durante muchos años como un elemento importante, pues complementa el lenguaje literario y la comprensión del texto. Ellos opinan que la sociocrítica tiende a enfocar, de una forma quizás demasiado enfatizada, el protagonismo del contexto a nivel ideológico, social o dialéctico.¹⁵⁴

Otra autora Raggio sugiere que la intuición simbólica tiene un carácter puro y atemporal en la forma narrativa, contribuyendo al establecimiento del mito y a la

¹⁵²GARCÍA LANDA, José Ángel. *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, pp. 227-228.

¹⁵³MARIMÓN LLORCA, Carmen. *Análisis de textos en español: Teoría y práctica*. Alicante, Universidad de Alicante, 2008, pp. 63-64.

¹⁵⁴NAVAS, María I.; VALLES, J.; HERAS, José (eds.). *Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica de 1993*. Almería, Servicio de Publicaciones, 1995, p. 345.

comprensión del símbolo. Los símbolos se convierten en componentes de la ciencia de la imaginación, incluyendo además a los personajes y a los paisajes de la narración¹⁵⁵.

Otro rasgo que explica Maturo es que los mitos, en las narraciones literarias, dependen de la imaginación del hombre como experiencia antropológica, apareciendo como un modo de autoconocimiento del hombre. Los autores tienden a codificar sus mitos atendiendo a ciertas formas de representación antropológica del mundo, es decir, a límites espacio temporales que son compartidos por los receptores. Es de esta manera como se hace posible la comunicación literaria, pues se crea una base común y universal de lo imaginario antropológico¹⁵⁶.

A nuestro modo de ver, el símbolo contribuye a la creación de un mito, lo cual aparece a veces con más facilidad en la literatura que lo muestra como un conjunto narrado, que identificamos con cierta facilidad en un autor, que aceptamos como forma propia y, a la vez, se convierte en algo que tomamos como personal. Encontramos también interesante que hay ciertos temas que se suelen repetir en la literatura y que despiertan en el hombre unas emociones que parecen cercanas a nuestro espíritu.

El poder reconocer unas experiencias que podemos compartir, con un personaje, o con el escritor, marcan un descubrimiento de elementos que por un lado tienen un carácter individual, pero que pasan a tomar un carácter diferenciador, al descubrir emociones o vivencias nuevas que se despiertan en nuestra mente.

Tomando nuevamente la opinión de Pujante, percibimos que en la forma artística de la literatura hay que tener en cuenta la tradición formalista, pero también debemos contar con integrar su manifestación simbólica. Por otro lado, en la forma artística en general, hay que considerar el conjunto de símbolos, su manera de integrarlos y su expresión en la obra¹⁵⁷.

¹⁵⁵RAGGIO, Marcela María. 'Mito y símbolo en la narrativa de Gabriel García Márquez', *Revista Borradores*, Vol. 10.11, Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina, 2009-2010, [en línea]: <https://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Borradores.htm>, [Consulta: 29 septiembre 2015], p. 1.

¹⁵⁶MATURO, Graciela. *La razón ardiente: Aportes a una teoría literaria latinoamericana*. Buenos Aires, Biblos, 2004, pp. 54-55.

¹⁵⁷PUJANTE, José David. *Op.cit.*, p. 160.

El imaginario cultural, según Blanch, se basa en la tradición cultural y estética que se establece con la publicación de obras que mantienen una patente tradición literaria, con las que se asientan aun más los mitos artísticos¹⁵⁸.

Tomamos la referencia de Lane, para comprender la división que Frye establece en su obra *Anatomy of Criticism*, donde Frye diferencia cuatro géneros literarios, tomando en cuenta la relación comunicativa entre autor y destinatario. Frye distingue: el epos, en el que el autor se dirige a un público oyente; la prosa, que cuenta con una comunicación impresa; el drama, que se trasmite a través de una representación; y la lírica, donde el autor se dirige de una forma que no resulta evidente al lector. Lo importante de este sistema de criterios es que Frye se adelanta a su tiempo al recalcar el protagonismo de una poética del tiempo y el espacio, es decir, basándose en las estructuras elementales de lo real¹⁵⁹.

Gravel indica que Hegel ve una clara antítesis entre la lírica y la épica, pues la lírica tiene para él un aspecto opuesto al de la poesía épica¹⁶⁰. Blanco, a su vez, establece que el contenido de una obra se basa en lo subjetivo, en el mundo interno, convirtiéndose este en el verdadero objeto y contenido. Los temas, por tanto, son infinitos y las formas tratan de hallar la expresión más flexible, para que el hombre y su propia interioridad se conviertan en obras de arte¹⁶¹.

Romero de Solís señala que la organización material del texto y su naturaleza imaginaria se realiza mediante una comunicación, que ha de estar bajo unas condiciones, que en algunos casos son significativamente diferentes a otros. Si se toma por ejemplo la poesía y se estudia la relación existente entre el texto y la influencia que los símbolos y la fantasía tienen, se puede comprender que hay una relación que resulta necesaria entre ambas¹⁶².

Otros autores como Ramón y Povencio opinan que la lingüística textual permite que se considere al texto como una unidad, lo que se convierte en un gran avance. Lo

¹⁵⁸BLANCH, Antonio. *El hombre imaginario: Una antropología literaria*. Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 1996, p. 63.

¹⁵⁹LANE, Richard J. *Fifty Key Literary Theorists*. Nueva York, Routledge, 2006, pp. 112-113.

¹⁶⁰GRAVE, Crescenciano, et al. 'El conflicto trágico en la Estética de Hegel', *Ideas y Valores. Revista Colombiana de Filosofía*, Vol. 56, núm. 133, 2007, pp. 57, [en línea]: http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0120-00622007000100004&script=sci_arttext, [Consulta: 29 septiembre 2015], p. 57.

¹⁶¹BLANCO, Carlos. 'Hacia una definición hegeliana del arte', *THÉMATA. Revista de Filosofía*, núm. 44, 2011, [en línea]: <http://institucional.us.es/revistas/themata/44/10%20Blanco.pdf>, [Consulta: 29 septiembre 2015], pp. 131-133.

¹⁶²ROMERO DE SOLÍS, Diego. *Símbolos estéticos*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, p. 349.

artístico se convierte en un problema cuando se trata de estudiar la forma y, a su vez, la estructura total de la obra¹⁶³.

Reiteramos la referencia a García Barrio y Hernández Fernández que sostienen que hasta que no se comienza a comprender que el fenómeno artístico tiene un importante fondo psicológico e imaginario, no se puede considerar que la teoría del texto literario o de la lengua esté completa. El texto verbal queda transformado cuando se unen por un lado las creaciones de la imaginación y de la fantasía del emisor, y además se toma en cuenta al receptor que transforma, a través de sus experiencias sentimentales y imaginación, el texto verbal. Hay que destacar que sin la intervención del receptor, el texto no tiene vida, existiendo tan sólo como una comunicación lingüística.

Continuando con la línea de estos críticos, vemos que el significado literario se ha convertido en uno de los elementos más discutidos en la perspectiva de la pragmática, ya que ha adquirido un papel importante en la crítica y ha afectado especialmente a la poética. No se puede olvidar que a nivel pragmático hay que recordar que el papel fundamental del receptor, ya que él da el significado de las obras artísticas.

Ambos autores consideran que el lenguaje literario llega a estar completo cuando el lector hace una interpretación del mismo. Los textos literarios a diferencia de los mensajes comunicativos comunes tienen cierta complejidad y riqueza polisémica, lo que puede dificultar la comprensión de sus contenidos. La lectura queda, por tanto, determinada por las peculiaridades y la naturaleza del lector, que es el que da valor y conceptualiza la trascendencia literaria¹⁶⁴.

Desde nuestra perspectiva como investigadores entendemos un lector suele compartir con su sociedad y sus contemporáneos una lectura que podemos considerar común, pues está condicionado por su contexto social y por el significado que tiene la obra desde su perspectiva histórica. La tradición y la lectura de obras anteriores influyen en cierto modo la lectura de una obra, pues estamos condicionados por un gusto y un punto de vista, que conllevan en sí una tradición histórica y literaria.

¹⁶³RAMÓN TRIVES, Estanislao; POVENCIO GARRIGÓS, Herminia (eds.). *Estudios de lingüística textual: Homenaje al profesor Muñoz Cortés*. Murcia, EDITUM, 1998, p. 41.

¹⁶⁴GARCÍA BERRIO, Antonio; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa. *Op.cit.*, p. 97.

Ladrón de Guevara, Zamora y Mascali, señalan que la estructura material del texto es esencial cuando se habla de la formación de una obra de arte, pues resulta esencial cuando se habla de su especificidad expresiva. El texto verbal es el que ajusta y establece el espacio de mediación de la obra literaria, dentro del ámbito antropológico y universal, pues el escritor da forma y organiza las representaciones imaginarias y conceptuales que forman su universo artístico¹⁶⁵.

Encontramos de nuevo en Pujante que la poética de lo imaginario une dos ramas, como son la de la psicocrítica y la de la crítica antropológica. Una obra permite que se tome lo lingüístico como un elemento que nos ayuda a exponer lo artístico. Si el material lingüístico puede convertirse y transformarse, descubrimos que la lengua, a su vez, no se convierte en una limitación cuando se trata de crear una comunicación artística.

Las expresiones del espíritu humano no se diferencian ni desde la perspectiva antropológica ni desde la psicológica, pero la forma artística sí que se puede tomar desde una perspectiva en la que se le tiene en cuenta su valor estético y universal completo¹⁶⁶.

3.1. Creación poética

Baena Peña mantiene que una de las características de la poética moderna, según Schiller, es la de construir un mundo o un universo cuyo punto culminante es el de llegar a la infinitud. En el proceso de la creación de lo real, se le da un nuevo sentido al ser, que busca en la palabra el poder de la simbolización, permitiendo a su vez el fluir del imaginario.

Otro elemento en Baena Peña es que el mundo real aparece como la unión de la internalización y del mundo interno del poeta que, por separado, no tienen ninguna validez para reflejar la realidad. El uso de la palabra permite que el poeta le de forma, al nombrar a lo ilimitado, a lo eterno e invisible. Por otro lado, en la invención de su mundo imaginario, el poeta abre las puertas a un horizonte infinito, donde su existencia poética, la realidad ideal y su universo contiguo logran fusionarse de forma armónica.

¹⁶⁵LADRÓN DE GUEVARA, Pedro Luis; ZAMORA, Antonio Pablo; MASCALI, Giuseppina. *Homenaje al profesor Trigueros Cano*. Murcia, EDITUM, 1999, pp. 166-167.

¹⁶⁶PUJANTE, José David. *Op.cit.*, pp. 151-159.

La palabra logra manifestar, dentro de la realidad, su carácter imperecedero, al unir al ser y a lo eterno en el tiempo de una forma sucesiva¹⁶⁷.

Rubio Martín nos presenta el pensamiento de Bachelard, quien reconoce que, al igual que como pasara en el Romanticismo, la creación poética se sitúa entre el mundo de los sueños y el mundo de la consciencia. La producción depende siempre del estado psíquico del autor y del nivel de ensoñación, los cuales le permite elaborar sus imágenes a través de lo imaginario. Esas relaciones de imágenes imaginarias dejan a un lado lo que parece irracional, pasando a un espacio común, que es donde actúa el pensamiento humano¹⁶⁸.

Otra idea interesante en Baena Peña es que la poesía puede entenderse como una interiorización e impulso de la consciencia, en la que su ser y su espíritu convergen dando sentido a su misión. La actividad poética tiende a crear un universo lírico y absoluto, donde la belleza toma forma por la palabra creadora. La obra y su universo son capaces de superar límites como son el espacio o la muerte, llegando a lograr establecerse en la eternidad¹⁶⁹.

Otro pensador, Mansilla sugiere que el yo reflexivo y sentimental del autor intenta representar su experiencia sincera, ofreciendo en la lírica un mensaje soñador y sentimental acerca de sus vivencias personales. Esto ha hecho que los críticos traten de fundamentar de una forma diferente el contenido de la poesía lírica en la vivencia personal. El yo lírico, del autor, no se aísla de sus experiencias personales, es decir, de su cultura vital, cuando plasma la figuración de sus personajes en la mimesis objetiva, ya sea épico-novelesca o teatral.

Siguiendo las ideas del mismo autor encontramos que se puede considerar más sensato aclamar la representación más personal y vital de la poesía lírica, entendida como experiencia personal, que la que los personajes de mimesis y de ficción, que representan la experiencia del autor, la cual se ofrece de forma narrativa como experiencia de otros¹⁷⁰.

¹⁶⁷BAENA PEÑA, Enrique. *Op.cit.*, pp. 103-109.

¹⁶⁸RUBIO MARTÍN, María. *Op.cit.*, p. 71.

¹⁶⁹BAENA PEÑA, Enrique. *Op.cit.*, pp. 94-95.

¹⁷⁰MANSILLA TORRES, Sergio. *La enseñanza de la literatura como práctica de liberación: Hacia una epistemología crítica de la literatura*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2003, pp. 105-108.

Desde esta investigación entendemos que la poesía en su forma más elevada, trata de dar forma, a la expresión de los pensamientos más íntimos del escritor, dejando espacio para que sus pensamientos más profundos, los del subconsciente den cabida a su expresión. Las vivencias del escritor aparecen en la poesía, donde quedan manifestadas de una forma idealizada por la belleza con la que es descrita. Como ya hemos visto en la narración, aunque encontramos las experiencias del autor, estas aparecen muchas veces expresadas desde las vivencias de otros personajes.

Volviendo a tomar referencia en la obra de Rubio Martín, descubrimos que para Bachelard, el poema tiene la capacidad de actuar como difusor de la tensión imaginaria y sentimental, proporcionándole un soporte y un espacio a lo imaginario, pues lo sustenta. Al leer un poema se establece una conexión tan importante como la que se establece al crearlo, pues se da forma a las imágenes del autor. Cada palabra usada por el autor le permite, en cierto modo, acercarse a una intimidad ajena, descubriéndose a sí mismo en el proceso, pues redescubre necesidades o participa en los sentimientos que se expresan en el texto o poema¹⁷¹.

Nos parece interesante destacar que el hombre tiene la capacidad de reconocer y comprender su propia entidad y la de los otros, cuando crea o lee una obra poética. Desde nuestra perspectiva, todos los hombres compartimos por ello un fondo común, que se hace antropológico y universal en el mito imaginario. Ese mito aparece representado con multitud de formas, imágenes o emociones; pues es con la combinación de todas esas imágenes y emociones como el escritor nos hace partícipe de su carácter, de la singularidad de sus obras y de su capacidad de abarcar la realidad humana de forma universal.

García Barrio y Hernández Fernández mantienen que el poeta puede desear concentrarse en la representación mimética de la realidad externa, usando la historia y el proceso, que son los modos frecuentes de la narración épica y novelesca. La epopeya y la novela cuentan con un tipo de narración que dosifica la actitud psicológica, es lo que podemos denominar progresión, para instrumentar la mimesis objetiva. Emil Bovet crea un modelo sucesivo e histórico para establecer correspondencias con el discurso

¹⁷¹RUBIO MARTÍN, María. *Op.cit.*, p.74

progresivo de las etapas de la vida, creando relaciones entre lírica y juventud, épica y madurez, drama y vejez¹⁷².

Como explica Baena Peña, entendemos que la consciencia del poeta trata de simbolizar a la deidad que, a través de su poesía, logra que la misma se convierta en creación final, ejemplo de los sentimientos de lo divino que se hallan en el poeta. Lo exterior y lo objetivo se introducen en la subjetividad del poeta que traslada sus experiencias, ampliando su mundo interno, en forma de consciencia divinizada.

Siguiendo el estudio de este pensador, el poeta trata de alcanzar la eternidad en la forma subjetiva y creadora, llevando la realidad cotidiana y todos sus elementos contrastados hacia un estado de consciencia superior. La meta del poeta es llegar al hombre y a su consciencia con un mensaje en el que enriquece a la sociedad, a la cultura y al individuo, permaneciendo así de forma continuada¹⁷³.

Un rasgo que define Rosa es el universo simbólico, con su interés y valor poético. Ese universo puede verse contrarrestado por dos signos principalmente: la capacidad de recrear un espacio antropológico de lo imaginario y la necesidad básica de instaurar los símbolos, como base de la construcción imaginaria. La primera permite redimir la viveza de esos espacios ficticios y antropológicos, y la segunda, sostiene el fondo literario y folklórico de lo imaginario, basándose en el universal antropológico¹⁷⁴.

Volviendo a tomar como referencia a Baena Peña encontramos que el mito de la poesía es el que permanece más, pues se cree que el poeta es capaz de trasladar la verdad fundamental de las cosas a su última realidad del ser. La leyenda del poeta adivino, era defendida por Shelley, quien mantenía su capacidad de entender la naturaleza y de perderse en lo natural, dándole su voz y su identidad. Esta tendencia naturalista, de marcado carácter romántico, eleva la imagen del mito de la poesía, cantando a la nostalgia de lo perdido¹⁷⁵.

Para finalizar, podemos sugerir que, para nosotros, es importante recordar que en la creación de un texto o de un poema hay que tener en cuenta que una idea llega por la

¹⁷²GARCÍA BERRIO, Antonio; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, María Teresa. *Crítica literaria: Iniciación...*, pp. 270-272

¹⁷³BAENA PEÑA, Enrique. *Op.cit.*, pp. 97-99

¹⁷⁴ROSA, Claudia. 'Sobre lo imaginario y lo simbólico en la construcción de la antropología poética. El caso de Alfredo Veiravé', en *IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2013, [en línea]: http://www.celarg.org/int/arch_public/rosa_claudiacc.pdf, [Consulta: 29 septiembre 2015]

¹⁷⁵BAENA PEÑA, Enrique. *Op.cit.*, p. 197.

capacidad inventora del escritor que tiene su base en el subconsciente. El escritor tiene la capacidad de transmitir al lector su idea mediante un diálogo que transmite un contenido y que se basa en unos símbolos que ambos comparten y comprenden. Es por ello que para que se pueda producir una buena comunicación es esencial que se mantenga cierta semejanza en la base antropológica y que se puedan identificar mutuamente.

3.2. Sobre la prosa: ensayo, biografía, novela y narraciones.

La actividad imaginaria, según Benet, es crucial en la literatura por tener un carácter noble que llega a través del esquema textual. El hombre se ha podido expresar y comunicar, usando la imaginación artística, en poemas que representan el mundo desde su conciencia de identidad y alteridad, que están basadas en las formas antropológicas que se han establecido a través de su relación con el espacio y el tiempo¹⁷⁶.

Como investigadores somos conscientes de que hay que tener en cuenta que en la antigüedad hubo maestros de la retórica literaria, que tuvieron una importante influencia posterior. Su influencia en el ámbito literario se mantiene hasta que los gustos del público y el estilo de los creadores cambian, al tomarse nuevas formas de expresión creativa. Se debe tener en cuenta que la influencia de estos pensadores abre posibilidades en el desarrollo del pensamiento humano, al presentar unas reflexiones que contribuyen a elevar un estilo o a posicionarse contra él, como ocurría durante el Romanticismo.

Apreciando la opinión de los críticos García Barrio y Hernández Fernández, consideramos que dentro del género argumentativo literario hay cabida para otros géneros subordinados, entre los que destacan: las memorias, la biografía, el ensayo, la oratoria, la epístola y el diálogo. Muchos de los escritores y autores que han desarrollado estos campos, han sido testigos de cómo estas formas de comunicación han pasado a ser clasificados como las joyas literarias más destacadas. Todas esas obras, que entran dentro de la prosa, pasan a tener un deseo de desarrollarse dentro de una estética

¹⁷⁶BENET FERRANDO, Vicente José. *Ficcionalidad y escritura*. Castellón, Universitat Jaume I, 1994, p. 117.

y estilo. La delibrada primacía de los elementos formales y una necesaria profundidad al exponer contenidos concretos, los sitúa dentro del grupo de literatos menores.

Siguiendo con el pensamiento de estos dos críticos, comprendemos que muchas obras quedan situadas dentro de la prosa por los límites que se establecen al necesitar transmitir, como ocurre en el ensayo, temas que oscilan entre lo artístico, lo histórico, o lo social; entre muchos otros. Los contenidos de estas obras deben de poner de manifiesto una profundidad doctrinal, que queda marcada por una expresión sagaz, que además deja de manifiesto el estilo particular, las formas de construcción y las imágenes esplendorosas de las que se hace portavoz su autor¹⁷⁷.

Otros críticos, Adsuar, Hernández y Cervera, opinan que entre los muchos géneros considerados fuera del campo de la poética, encontramos por ejemplo, los géneros didácticos o ensayísticos, pues tratan una materia que es doctrinal, dejando a un lado la ficción. Muchas de las obras de este entorno tienen un propósito, que las aleja de la estética como finalidad y las acerca a la transmisión de ideologías¹⁷⁸.

Las definiciones del ensayo son muy variadas, pero se puede entender su sentido si recordamos la primera definición del ensayista. En Londres en 1728, el ensayista aparece definido por primera vez como: *‘al escritor que en revistas y publicaciones periódicas, trataba temas de crítica moral, de ciencia o de arte, brevemente, sin profundizar’*¹⁷⁹.

Desde esta perspectiva, debemos remarcar que en el ensayo lo que nos aparece interesante no es sólo el ser capaz de transmitir una información, sino que es destacable ver cómo se transmite, desde qué perspectiva y descubrir la personalidad del autor, cuando este deja manifestada la misma. Para esta investigación, tanto el ensayo como la literatura comparten su libertad creadora, aunque la función del ensayo sea la de analizar grandes debates. Es por tanto, que para nosotros el pensador, el ensayista nos logra transmitir también su interioridad a través de sus estudios, al compartir pensamientos íntimos y reflexiones que suelen estar muy cercanos a su espíritu.

¹⁷⁷GARCÍA BERRIO, Antonio; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa. *La poética: Tradición...*, p. 158.

¹⁷⁸ADSUAR FERNÁNDEZ, María Dolores; HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, María Belén; CERVERA SALINAS, Vicente. *El ensayo como género literario*. Murcia, Universidad de Murcia, 2005, p. 44.

¹⁷⁹ARENAS CRUZ, María Elena. *Hacia una teoría general del ensayo: Construcción del texto ensayístico*. Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 1997, p. 91.

En opinión de Maestre y Pascual, la variedad de subgéneros dentro de la variedad ensayística y didáctica son muy amplios, pero además se produce, como ya se ha dicho antes, una unión de las diferentes vertientes. Entre los subgéneros didácticos, como es el caso de la biografía o la historiografía con su exposición objetiva, se unen elementos novelescos.

Ambos autores sostienen que entre los subgéneros didácticos-ensayísticos, con un carácter subjetivo, destaca el uso de la primera persona, por lo que la interioridad adquiere una actitud similar a la del poema lírico. Aquí se puede subrayar, asimismo, el carácter personal y subjetivo de la autobiografía o de la confesión y el objetivo de los libros de viajes o la biografía¹⁸⁰.

Amo, mantiene en una de sus reseñas que Alberca considera que en que las novelas también pueden presentar formas en las que su parecido a la autobiografía le permite formular un tipo de escritura, que queda excluido en las categorías más tradicionales pero que une lo novelesco y lo autobiográfico, en un pacto ambiguo con el yo. En este tipo de obras nos podemos encontrar que narrador, protagonista y autor tienen el mismo nombre, uniendo por tanto lo verdadero con lo ficticio en una combinación de gran interés y ambigüedad, la autoficción. Este tipo de obras no es nuevo encontrándonos con obras tan antiguas como *El Libro del Buen Amor*, pero antes de la explosión de la autoficción no se usaba el nombre propio tan a menudo, por su connotación de autoría, de propiedad y de individualidad¹⁸¹.

Debemos destacar que la mayoría de los tratados de teoría tienden tomar en bloque y sin más diferencias, que el estilo da forma al ensayo, a la oratoria, a la autobiografía, a los libros de viajes, y a la crítica literaria o artística, ignorando la prosa literaria, por no ser considerada de ficción o tener un carácter literario. En esta investigación tratamos de presentar varios elementos de prosa literaria que consideramos merecedores de análisis y representaciones literarias de gran belleza. Consideramos que no se pueden clasificar de forma global, ya que desde nuestra perspectiva, aunque mantienen similitudes, también son obras muy diferenciadas.

¹⁸⁰MAESTRE MAESTRE, José María; PASCUAL BAREA, Joaquín; CHARLO BREA, Luis. *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: Homenaje al profesor Antonio Fontán*. Madrid, Editorial CSIC, 2002, p. 1423.

¹⁸¹AMO, Íñigo. 'El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción', *Biblioteca nueva*, Madrid, 2007, pp. 393-395, [en línea]: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/141216.pdf>, [Consulta: 17 septiembre 2015]

Urriago señala que hay un esquema de modalidades de prosa literaria, de no ficción, que toma las particularidades líricas y subjetivas, donde prevalece el punto de vista subjetivo del narrador. Nos encontraremos con modalidades líricas y subjetivas en la prosa, ya que cuentan con subgéneros históricos como el ensayo, típico de la prosa científica, y la autobiografía, que rompe con la pretensión de objetividad del discurso histórico. Hay además otras clases de prosa eliminadas del aparato subjetivo como son las épico-objetivas, en las que no hay una perspectiva subjetiva del narrador. Contamos aquí con la prosa científica, el discurso histórico y los distintos tipos de periodismo de crónica, frente al de opinión, que resulta más cercano al ensayismo subjetivo¹⁸².

Podemos señalar que, para nosotros, la biografía se puede ver como un género con gran tradición, sobre todo en la retórica. También reconocemos que la biografía suele presentar una perspectiva idealizada del pasado, algo que suele ocurrir cuando por ejemplo se ha escrito de la vida de santos o personajes históricos relevantes. Si pensamos en personajes públicos o políticos de la actualidad, nos damos cuenta de que esto no cambia demasiado, pues sus vidas nos suelen ser presentadas desde una perspectiva que se nos presenta de una forma interesante. Es de este modo como encontramos que al hablar de la vida ajena o secreta de otra persona muy conocida o que suele haber tenido cierta relevancia en su época, se suscita un interés que lo tiñe de cierto misterio.

Según Bausset, en el caso de la autobiografía o de las memorias, se unen elementos que no entran dentro de lo que se entiende como ensayo. Aunque estas no son narraciones ficticias, sí que se hace un uso de elementos característicos de la novela, para tratar de mantener y atrapar el interés de los lectores, pues las obras deben de tratar de perdurar en el tiempo y romper barreras futuras. El autor hace, asimismo, un ejercicio de reflexión en sus testimonios y transmite sus experiencias más profundas, cuando realiza un estudio de modalidad psicológica, pero cuenta con la libertad de no tener que seguir normas establecidas como es el caso de la lírica o del teatro. Según Paul de Man, en la autobiografía, el autor tiende a ser auto complaciente, pues el autor trata de recrear sus recuerdos complaciéndose al darles forma¹⁸³.

¹⁸²URRIAGO BENÍTEZ, Hernando. *El signo del centauro: variaciones sobre el discurso ensayístico de Baldomero Sanín Cano*. Cali, Universidad del Valle, 2007, pp. 35-36.

¹⁸³BAUSSET, Ana Margarita. *Evolucion de la Autobiografía Contemporanea en El Cono Sur: Victoria Ocampo, Jose Donoso E Isabel Allende*. Michigan, ProQuest, 2008, pp. 35-36.

Apoyándonos en el juicio crítico de Alberca, notamos que el uso del nombre propio también es un elemento fundamental para el hombre, pues nos permite dar imagen mental al autor que de otro modo aparece como una figura fantasmagórica, que haría que el discurso no pareciera real. El nombre se convierte en algo necesario como parte de nuestra identidad personal, al presentar una construcción en la sociedad tan similar como la nuestra propia.

Siguiendo con su pensamiento, entendemos que la realidad que el autor transmite está formada desde su perspectiva y el lector la toma como un expediente de la realidad, exigiendo una correspondencia veraz con el texto. La verdad absoluta resulta imposible, pero el deseo de hacerla humana y real es lo que buscan en muchos casos tanto el autobiógrafo como el lector¹⁸⁴.

En otro de sus estudios, Alberca señala que según el país y la tradición, existe un menosprecio hacia la autobiografía pues se tiende a querer leer entre líneas. Por otro lado no son pocos los que sienten que suele haber un sentimiento de inseguridad en el autor, que se siente totalmente expuesto y con miedo a un rechazo moral del lector y porque el autor además se encuentra con las dificultades literarias a la hora de realizarla. La autobiografía también suele ser considerada menos importante que la literatura ficticia, quedando en una segunda categoría, pues no se considera que tenga el mismo rango estético.

En este mismo autor, advertimos que la ficción ha contado desde sus comienzos con un elemento fundamental, el basarse en la propia vida. Se debe señalar que algunos autobiógrafos consideran aun importante destacar que la autobiografía tiene una necesidad moral y que tiene que ser considerada como otra categoría literaria.

Volviendo a la obra de Alberca, vemos que defiende que el término autoficción se refiera principalmente a una obra en la que el autor se introduce como narrador y protagonista. Esto le permite tratar de descubrir la verdad de la vida y de la identidad haciendo uso del relato, pero introduciendo algunos recursos más propios de la novela contemporánea. La autoficción presenta además dos posibles combinaciones, pues por un lado encontramos una obra que corte biográfica y por otro una obra en la que la imaginación y la invención se mezclan con lo real. La novela literaria o la autobiografía

¹⁸⁴ ALBERCA, Manuel. 'Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía Vs. Autoficción', *Rapsoda. Revista de Literatura*. núm. 1, 2009, [en línea]: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/alberca.pdf>, [Consulta: 20 septiembre 2015], pp. 3-6

pueden ser recibidas de diferentes maneras pareciéndole a algunos sectores de la sociedad como un acto de vanidad, de orgullo, de soberbia, o de exhibicionismo. La autoficción aparece como una combinación ambigua para los lectores por su carácter novelesco y autobiográfico¹⁸⁵.

Hoy en día, nos parece que la influencia de la literalidad también se extiende a otros campos en los que ha existido la tradición de la oratoria como en la política o en la transmisión de la *mass media*, algo que incluso ha llegado a convertirse en tema de estudio por los que deben trabajar en esos campos.

Recabamos nuevamente las opiniones de Baena Peña, que considera que todo buen lector debe de tratar de descubrir los elementos que pertenecen al mundo de la imaginación o los que pertenecen al de la realidad en los cuentos, descubriendo asimismo sus significados. Hay una diferencia marcada con la novela, su equivalente en la época moderna o contemporánea, en la que se sabe que la trama y sus movimientos parten del mundo de la imaginación. En el siglo XIX, el deseo de acercarse a la vida popular, a los regionalismos y los nacionalismos, surge como resultado de la implantación de la visión romántica del mundo, lo que lleva a muchos estudiosos a recopilar cuentos populares entre distintos países.

El cuento, cuenta con su raíz popular o literaria. Muchos cuentos populares fueron modificados al ser rescatados, presentándonos unas versiones literarias pero introduciendo sus típicos elementos folklóricos, anecdóticos y populares¹⁸⁶.

Observemos que todos hemos tenido desde pequeños una relación especial con el cuento y sus personajes, quedando impresionados por esos mundos que se nos presentaban en pocas líneas pero que estaban llenos de magia, a pesar de ser introducidos de forma exacta y huyendo de exuberancias. Ese mundo de ficción también presenta oportunidades especiales para el escritor que puede presentar sus ideas de forma autónoma, con libertad para el ingenio y la escritura, pudiendo mantener su valor por mucho tiempo.

¹⁸⁵ ALBERCA, Manuel. 'Umbral o la ambigüedad autobiográfica.' *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, UMA, núm. 50, 2012, [en línea]: <https://revistas.ucm.es/index.php/CLAC/article/view/40619/38946>, [Consulta: 17 septiembre 2015], pp. 4-9.

¹⁸⁶ BAENA PEÑA, Enrique. *Op.cit.*, pp. 55-56.

Como señala Justel, el género del cuento cuenta con ciertas limitaciones como la concreción, el espacio, la condición del espacio y tiempo para la acción. También ha de tener un carácter evocador que mantenga el interés del lector a lo largo de la obra y finalmente debe de sorprender con un final inesperado. Se debe recalcar que el cuento también ha sido comparado con la lírica, que produce belleza y ritmo. No se debe de olvidar que los personajes se presentan en una obra breve, pero ante todo que el cuento brilla por procurar la verdad y por defender su libertad¹⁸⁷.

Otra nota interesante del estudio de Baena Peña es que muchos cuentos han ido incorporándose a la historia verdadera desde sus comienzos, haciendo difícil su división de la realidad. En época de la modernidad, los cuentos vuelven a la dimensión histórica, bajo el prisma del neopopulismo, los estudios antropológicos y del folklore, junto con el formalismo. El hombre que cuenta cuentos se convierte en un cronista, en una especie de historiador que actúa como testigo del mundo, de un pasado que pasaba a ser de nuevo activo, bajo su narración que lo acerca al entorno actual.

Del mismo modo el autor señala que uno de los grandes cambios entre los cuentos, ha sido su capacidad de adaptarse y de cambiar en el ámbito literario hacia la influencia de nuevas épocas. Los cuentos destacan por tener un carácter universal cuando se trata de la literatura oral, pues es aquí donde comparten su origen con la religión, llegándose a mezclar con ella misma. El cuento puede ser, de este modo, considerado como el precedente de la novela¹⁸⁸.

Será la novela del siglo XIX, como mantiene Moreno, la que implanta las importantes matizaciones en el trabajo del narrador historiador antiguo. Es así como se interpretan los hechos de forma imparcial y el autor trata de actuar como investigador de ambientes en la novela realista o naturalista, manteniendo una postura objetiva. Después con el crecimiento de la novela, durante el siglo XIX, se obliga a flexibilizar las formas de escritura y el estudio crítico de las mismas¹⁸⁹.

En el texto narrativo, como señala Garrido, el personaje de una obra tiene el poder de desenvolverse como si fuera una persona aunque no llega a identificarse con ninguna en realidad. Su ideología, su psicología, o su biología se basan en las convenciones

¹⁸⁷JUSTEL CALABOZO, Braulio. *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria del profesor Braulio Justel Calabozo*. Cádiz, Servicio Publicaciones UCA, 1998, pp. 365-366.

¹⁸⁸BAENA PEÑA, Enrique. *Op.cit.*, pp. 49-51.

¹⁸⁹MORENO PAVN, Emrita. *Introducción al realismo y naturalismo en la novela del siglo XIX*. Londres, Lulu, 2008, pp. 16-22.

literarias, en la realidad objetiva, y el lector no tiene nada más que hacer que situarlo mentalmente en su mundo real.

Continuando con el estudio de Garrido vemos que en el caso del héroe tenemos que pensar en las estructuras mentales y sociales de una época precisa, pues su sistema de valores suele chocar con el entorno social del lector. Es de este modo como entendemos que el personaje puede aparecer retratado por su integración o su enfrentamiento con el contexto social y durante el Romanticismo se llega a pensar que el personaje no era en realidad más que una proyección del autor.

El personaje, siguiendo la línea de este pensador, suele hablar de acuerdo al grupo social que refleja, mostrando la visión del mundo que el autor mantiene y con la que tiene que identificarse. Los personajes suelen sufrir las imposiciones de los periodos artísticos y de sus géneros correspondientes, y más tarde llega el deseo del autor de dotar al personaje de una personalidad y de un comportamiento que le haga real o verosímil para el lector. Esos no son los únicos códigos bajo los que responden los personajes, pues deben de encarnar un sistema de valores de la época histórica y cultural en la que se le sitúa, teniendo en cuenta ámbitos que los afectarán a nivel social, religioso, político, etc. Es por ello que podemos decir que el personaje además lleva consigo los estigmas de su tiempo, haciendo que su realidad sea muy compleja y difícil de explicar por presentar unos códigos tan diversos.

La descripción de los espacios, como sostiene Garrido responde claramente a una tarea principal, la de representar un espacio y mostrar un mundo desde la perspectiva del autor, del narrador o del personaje. Es por esto que también encontramos de forma directa los valores de la época, del movimiento o de la escuela a la que pertenece¹⁹⁰.

Esta noción es secundada por Girard, para quien los dramas y las novelas son más miméticos, puesto que plasman las relaciones humanas y la aspiración humana. Las grandes obras maestras han tendido, casi siempre, a imitar la realidad. El término mimesis fascina a los críticos literarios, por la potencialidad del concepto y porque el hombre tiene un deseo imitador intrínseco. Se puede afirmar que los textos u obras que los pintan como tal, son más ‘fieles a la vida’ que los otros que no imitan la realidad¹⁹¹.

¹⁹⁰GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *El texto narrativo...*

¹⁹¹GIRARD, René. *Op.cit.*, p. 11.

Según expone Beltrán, en la obra de Garrido, la ficción ha sido uno de los elementos más discutidos en la teoría de la literatura y tras el paso de la hegemonía del realismo, la ficción se ha establecido como guía de las teorías literarias y sociales. Dentro de la ficción también aparece la autoficción y ambas deben de comprenderse como una invención y construcción de los mundos proyectados en los textos en su más amplio sentido.

En Garrido, la ficción no va de forma independiente de la realidad, sino que es parte integrante de la misma. La realidad aparece como un mundo en expansión, mientras que la ficción contribuye a la expansión de la misma, presentando alternativas que alejan ese mundo de los convencionalismos, llegando a legitimarse el mundo de la imaginación a través de la realidad.

Este autor mantiene, del mismo modo, que otro elemento que aparece es el de la Nueva Ficción, en la que el hombre expande sus capacidades a nivel físico, sensorial y mental, cambiando la relación del hombre y la naturaleza, redescubriendo la realidad convencional pero desde la fantasía, sin tener que materializarlos¹⁹².

Basándonos en las opiniones de García Berrio y Huerta, advertimos que la literatura se nos ha presentado desde siempre con una gran variedad de géneros y mundos diversos, dándole una amplia capacidad de formas y clasificaciones. La poética histórica es la que de mejor manera trata los géneros literarios. Las palabras de Stephen Daedalus, recopiladas por estos dos autores, nos pueden servir para su estudio:

‘El arte, necesariamente impuro, no presenta nunca netamente separadas estas distintas formas de las que acabo de hablar. Aun en literatura, que es la más elevada y espiritual de las artes, estas formas se presentan a menudo confundidas. La forma lírica es de hecho la más simple vestidura verbal de un instante de emoción... la forma narrativa ya no es puramente personal. La personalidad del artista se diluye en la narración misma, fluyendo en torno a los personajes y a la acción, como las ondas de un mar vital (...) La personalidad del artista, primeramente un grito, una canción, una humorada, más tarde una narración fluida y superficial, llega por fin como a evaporarse fuera de la existencia, a impersonalizarse, por decirlo así. La imagen estética en la forma dramática es sólo vida purificada dentro de la imaginación humana y re proyectada por ella. El misterio de la estética, como el de la creación material, está ya consumado.’¹⁹³

¹⁹²BELTRÁN ALMERÍA, Luis. ‘Narración y ficción: literatura y invención de mundos’. 2011, [en línea]: http://www.iberio-americana.net/noticias/Rezensionen/GarridoDominguez_NarracionYFiccion_RILCE.pdf, [Consulta: 20 septiembre 2015]

¹⁹³GARCÍA BERRIO, Antonio; HUERTA CALVO, Javier. *Los géneros literarios sistema e historia*. Madrid, Cátedra, 1992, pp. 231-232.

4. Poética de las artes

Dikovitskaya sostiene que para Mitchell, el arte tiene el papel de la literatura, aunque haya diferencias esenciales entre ellas, al tener por un lado la imagen visual y pictórica, y por el otro la expresión lingüística. Es así como vemos que el lenguaje está basado en un sistema (fonética, sintaxis y gramática) y puede ser descrito de forma científica, mientras que el arte no. Además, la literatura forma parte del estudio de la lengua, mientras el arte visual es sólo un área de la cultura visual¹⁹⁴.

El término cultura visual se refiere a un mundo de visualización interna, que apela a la imaginación, a la memoria y a la fantasía. La memoria está relacionada con lo visual y lo verbal. El análisis de la cultura visual se ha convertido en un proceso de percibir y ver. En otra de las obras de Mitchell encontramos que el concepto de cultura visual es un concepto antropológico de la visión, que aparece en las disciplinas de la estética y de la historia del arte¹⁹⁵.

Tomando la investigación de Dikovitskaya, vemos que los estudios visuales nacen de la unión de la historia del arte y los estudios culturales. Mitchell usa en 1990 el término *cultural turn* o giro cultural, algo que las ciencias sociales tenían ya desde hacía ya bastante tiempo. Hay dos movimientos en los estudios culturales, que destacan desde 1980. Uno que basa sus estudios en modelos de las ciencias naturales y otro que pertenece a la tradición interpretativa y hermenéutica, que destacaba la subjetividad y el significado contextual¹⁹⁶.

La subjetividad en el área de las relaciones sociales, según Nayar, es de interés en el mundo de la investigación puesto que nuestros contactos con la cultura están siempre contaminados por ideas preconcebidas. El giro cultural representa una vuelta a los temas sociológicos tradicionales y clásicos, después de un periodo marcado por intereses, que pueden clasificarse como más estructurales, funcionales y empíricos. La ideología, por lo tanto, cubre aspectos de la vida cultural y de los sistemas de signos semejantes, de

¹⁹⁴DIKOVITSKAYA, Margarita. *Op.cit.*, pp. 56-57.

¹⁹⁵MITCHELL, William J.T. 'Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual', *Estudios Visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, núm. 1, pp. 17-40, 2003, [en línea]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=807298>, [Consulta: 1 octubre 2015]

¹⁹⁶DIKOVITSKAYA, Margarita. *Op.cit.*, p. 47.

esta manera se puede decir que una obra de arte puede ser vista como un intercambio comunicativo¹⁹⁷.

Desde nuestra perspectiva parece elemental tomar en cuenta que existe la posibilidad de que una obra no llegue a comunicarse con el público por una incomprensión de la forma artística. En ocasiones en el arte, han existido movimientos de marcado carácter innovador con los que no siempre se ha sentido identificada toda la sociedad o al menos no se ha comprendido a un artista en particular. Esta incomprensión que puede ser temporal o permanente puede incluso mantenerse durante siglos, lo que nos hace pensar en que la esteticidad de lo visual no siempre es comprendida o compartida por el espectador. La esencia artística de una obra no tiene que tener por ello un valor que viene definido automáticamente, pues el ser humano como ser divergente, comprende algunas obras mejor que otras.

Rubio Martín mantiene que la sintaxis imaginaria se puede entender, según Burgos y García Berrio, como la construcción de imágenes, a nivel artístico y poético de la antropología, dentro de una unidad imaginaria textual¹⁹⁸.

A su vez, Mendoza nos presenta que el texto artístico, con todas sus diferentes formas de ejecución y con la diversidad de materiales usados, permite que el emisor y el receptor disfruten de una libertad en la innovación. Ese código que se suele establecer entre todas las formas de expresión se transforma, de hace cambiante, pues se produce una nueva decodificación de la comunicación estética. El lenguaje está lleno de signos y la simbolización abre un caudal de experiencias imaginarias. Los signos y las relaciones estructurales se convierten en elementos de sentido, lo que hace más compleja su construcción, pero permite que su comunicación y su contenido transmita la información. La intertextualidad, por ello, se convierte en una continua reelaboración y recreación de los referentes ante los que nos encontramos¹⁹⁹.

Nuestro análisis de la información ya presentada en esta investigación nos permite suponer que existe una tendencia humana a mimetizar nuestras formas de expresión tanto en la literatura como en el arte. Por otro lado, debemos de ser conscientes de que si se introduce el espacio fantástico en una obra, logramos representar formas y

¹⁹⁷NAYAR, Pramod K. *Virtual worlds: Culture and politics in the age of cybertechnology*. Nueva Dehli, SAGE, 2004, p. 34.

¹⁹⁸RUBIO MARTÍN, María. *Op.cit.*, p. 73.

¹⁹⁹MENDOZA, Antonio. *Op.cit.*, p. 14.

símbolos muy superiores, que transmiten la interioridad del artista y muestran la grandeza de los artistas y creadores. Es por ello que la unión de realidad y ficción es desde nuestra perspectiva la que más despierta la imaginación, la que contribuye a que hagamos nuestra una obra, ya sea artística o literaria, elevándola y haciéndola universal.

Normalmente, como mantiene Pujante, si cuando se hace uso de una realidad que busca la referencia, esta se literaturaliza, no siendo necesario que desaparezcan los viejos significados para la creación de una nueva significación, aunque esta resulte diferente y alejada. La literatura, a diferencia de la pintura o de la música, presenta menos libertad ya que es un arte menos puro que los anteriores²⁰⁰.

Reiteramos la línea defendida por Rubio Martín para quien la temática elegida depende mucho del sujeto creador, que desde su singularidad se eleva hacia un más allá inmediato, a través de su propia acción. El entorno material cambia cuando la creación es artística, llegando a otro espacio y otro tiempo, indeterminado y eterno, guiado por lo sensible. El creador artístico se mueve en un espacio y tiempo que anticipa el futuro y que lo aleja de lo conocido y visible, mediante la imaginación²⁰¹.

Si antes se afirmaba que la contemplación del tiempo pasado está marcada por la nostalgia y la experiencia, como mantiene Kogan, hay que añadir que la contemplación del tiempo restante sustenta otros estados de ánimo como el abatimiento, por su rápido paso. Proust define el sentimiento de felicidad que nos proporciona el arte como su capacidad de suspender el tiempo, de trasladarnos a un pasado, como si no hubiera transcurrido. El tiempo perdido, fugaz se puede convertir en tiempo recuperado cuando nos encontrábamos ante una obra de arte que nos resulta bella. Es por ello que podemos decir que el tiempo no se puede expresar con palabras cuando estamos en un estado de felicidad, o cuando contemplamos la belleza ya sea literaria o artística²⁰².

Debemos considerar en esta investigación que todo movimiento visual tiene que tener en consideración, por un lado, la construcción de una obra plástica y, por otro, su recepción. La labor del receptor, tanto en la pintura como en la literatura, es demostrar si el autor ha tenido éxito o si ha fracasado al plasmar unos símbolos, un espacio y un

²⁰⁰PUJANTE, José David. *Op.cit.*, pp. 135-137.

²⁰¹RUBIO MARTÍN, María. *Op.cit.*, p. 65.

²⁰²KOGAN, Jacobo. *Temas de filosofía: La belleza, el bien, el hombre, la realidad*. Buenos Aires, Biblos, 1996, pp. 151-152.

tiempo que representa con armonía la raíz antropológica y subjetiva de hombre, que logra sentirse identificado.

En definitiva, como mantienen García Berrio y Hernández Fernández, cualquier persona que decida crear algo, con una intención artística, debe de tomar en consideración ciertas decisiones transcendentales, aunque no nos lo parezcan. En primer lugar, hay que tomar un medio de representación en el que se hace la creación, ya que se está determinando un formato, que lo limitará. Así pues en el caso de la pintura y su formato plástico, esto constituye un elemento que determina en cierto grado su acierto en la representación o la intensidad con la que puede transmitir la fuerza expresiva. El tema a elegir o el objeto que se quiere plasmar, también deja de manifiesto otra de las decisiones fundamentales ante las que se encuentra el creador. Un cuadro tiene como cometido transmitir una realidad, ya sea paisaje o retrato, en el que se explique su espacio referencial o, al menos, que se dé un contenido extenso de la representación imaginaria o mental, cuando se trata de obras con temáticas conceptuales o abstractas.

Continuando con la exposición del pensamiento de estos dos críticos, en el espacio usado por una obra pictórica, se puede tener en cuenta el espacio plástico, con su dimensión explicada e implicada y que da lugar a la representación mental. La mente, con su espacio imaginario, cuenta con lugar para experiencias basadas en la memoria, que dan cabida a lo real, y con elaboraciones de la imaginación en las que la fantasía toma un lugar protagonista, al dar cabida a la experiencia humana más esencial, la de proyectar al yo, al individuo en su disposición antropológica²⁰³.

Basándonos nuevamente en las opiniones de Pujante, encontramos que Mondrian mantiene que la naturaleza crea el mundo haciendo uso de los colores puros y de la geometría, es decir, usando los elementos y las materias primas que encuentra. El artista, por tanto, adquiere la habilidad de elaborar partiendo de lo individual, lo universal. El hombre moderno aparece en los cuadros, como una visión plástica que tiende a que la singularidad se reduzca, así como lo dramático y que se desarrolle cada vez más en la forma universal. La naturaleza también queda reflejada en las obras de arte, bajo una perspectiva estética universalizadora. La visión que el artista le propone

²⁰³GARCÍA BERRIO, Antonio; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa. *Ut poesis pictura...*, p. 211.

es la que él considera propia o individual, pasando por tanto a ser universal desde su visión plástica²⁰⁴.

Otro autor que estudia la obra pictórica es Regalado, quien mantiene que se necesita hacer una lectura visual de la misma, para lo que se tiene que tener en cuenta su naturaleza plástica, que nos permite interpretar la obra a nivel subjetivo. El artista además de introducir símbolos que reconocemos, también usa mensajes ocultos que aparecen en el plano del significado. Una obra puede tener un grado de sugerencia mayor o menor para las personas y eso depende en gran parte de su interpretación, por lo que los estereotipos, el ritmo, la retórica de la imagen y las alusiones personales y universales que encontramos en la obra nos permiten considerarla más o menos estética²⁰⁵.

Si seguimos el pensamiento de Caro Valverde, encontramos que la pintura puede ser analizada según las nuevas corrientes de la poética textual de forma que se considere que la pintura y la literatura están bajo una misma influencia. En la poética del imaginario se estudian las inferencias, basadas en las constituciones estructurales de las obras al verlas como si fueran textos, buscando así referentes, que nos permiten comprender las obras, reconocer los símbolos e interpretarla con todo su carácter artístico y universal²⁰⁶.

En esta investigación hemos estudiado que en una obra hay repeticiones, hay elementos que nos hacen reconocer al autor de la obra y que se convierten en sus propios mitos al lograr transmitirnos el mensaje. El mito se convierte en símbolos compartidos por el espectador que a través de ellos logra 'leer' el mensaje que el creador ha tratado de transmitir, pero ese mensaje cambia de lectura según lo lea uno u otro espectador. El objeto artístico mantiene por tanto un discurso visual incluso cuando se cambian los materiales o las formas de producir una la obra, pero debe seguir manteniendo su estilo personal. El estilo es por tanto, para nosotros, parte de la representación imaginaria que el artista produce, con el que nos quedamos al observar la obra. La convergencia de todas las manifestaciones artísticas nos permiten reconocer

²⁰⁴PUJANTE, José David. *Op.cit.*, p. 142.

²⁰⁵REGALADO BAEZA, María Eugenia. *Lectura de imágenes*. México, Plaza y Valdés, 2006, pp. 131-132

²⁰⁶CARO VALVERDE, María Teresa. 'Imaginarios pictóricos de la literatura en el Museo de Bellas Artes de Murcia'. *Cartaphilus*, Vol. 2, 2007, pp. 9-18, [en línea]: <http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/734/777>, [Consulta: 1 octubre 2015], p. 11.

finalmente los movimientos estéticos y las manifestaciones de la fantasía y de la textualidad artística.

En otra de las obras de García Berrio, encontramos que en la pintura, existe cierto grado de cercanía entre las convenciones que el pintor y los espectadores deben compartir para lograr una comunicación semejante a la del discurso verbal. La simbolización de las artes plásticas no resulta más directa o equilibrada que la de la literatura. Para Gombrich, en la historia cultural de la percepción pictórica, hay gran cantidad de acuerdos en el discurso pictórico que dan apariencia de estilización, pero sin los cuales no se puede alcanzar la ilusión realista ni su efecto simbólico. Nuestro sistema convencional queda marcado por un reflejo de nuestra educación artística, sin el cual no podemos entender formas plásticas, como la perspectiva, la representación tridimensional o la estilización, que contribuyen a lo que consideramos una perspectiva naturalista.

Del mismo modo este crítico mantiene que si por un lado la pintura naturalista tradicional coartaba y restringía las capacidades de la pintura, por su iconografía clásica; el que la pintura se abra a nuevas posibilidades, a nivel simbólico, le permite sugerir nuevas formas y representaciones más sugerentes a la contemplación. Sus formas de expresar significados o contenidos ficticios y sensitivos se amplían dejando la referencialidad del tradicionalismo realista, por resultar demasiado reductiva²⁰⁷.

Otro autor que contribuye con su estudio es Doležel quien propone que en la pintura, se puede hablar de ficcionalidad realista cuando hablamos de representaciones en las que basándonos en la mimesis, si vemos una representación de, por ejemplo, un retrato no podemos hablar de que se trate de una obra ficcional. La diferencia entre el objeto y su representación mimética, aunque esté estilizada, es como una representación de la oposición de realidad y ficción, pero debemos considerar que la obra al estar en el mundo real ya ha pasado a convertirse en una entidad en sí misma²⁰⁸.

Tomando esta consideración de Doležel en nuestra investigación, podemos pensar que una obra aunque estuviera idealizada también es una obra real al aparecer en nuestro mundo como objeto reconocible. Es por ello que las obras sobreviven en nuestra mente, incluso cuando ha pasado un tiempo desde que la viéramos. Es en nuestra mente

²⁰⁷GARCÍA BERRIO, Antonio. *Teoría de la literatura la construcción del significado poético*. Madrid, Cátedra, 1994, pp. 631-632.

²⁰⁸DOLEŽEL, Lubomir. *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Murcia, Universidad de Murcia, 1999, p. 112

donde también toman un espacio que las hace reales y que la modifica, dándole una nueva apariencia más personal. Cuando nos enfrentamos a la obra real, reconocemos su valor real, pero también descubrimos que nuestra propia imagen ha pasado a trasladarse al cuadro físico, que ahora se nos descubre diferente, más rico y más interesante.

Otros pensadores, Pozuelo y Gómez, consideran que el objeto real aparece estilizado en la pintura, al quedar representado de forma idealizada, adquiere un carácter espiritual que queda en evidencia en la representación del modelo, adquiriendo un carácter histórico en sí mismo. El pacto ficcional entre el público y el artista se convierte en un marco genérico de las obras, incluso cuando hablamos de obras realistas. La ficcionalidad en la literatura ha sido estudiada y aceptada en muchos casos pero cuando hablamos de pintura y reconocemos unos paisajes imposibles tenemos además la necesidad de unos personajes ficticios que aparezcan en ese mundo de invención²⁰⁹.

El estudio de Mateos mantiene que la poética pictórica, en el siglo XIX, trataba de resolver la polaridad de la pintura, que suele ser estática, y de la poesía, que tiene un carácter dinámico, haciendo uso de elementos literarios al crear una obra pictórica. La metáfora como forma poética, y no la prosodia, se traslada a la pintura, creando un elemento de conexión que aparece de forma natural, permitiendo que ambas artes se acerquen en su discurso²¹⁰.

Percibimos, de este modo, que para nuestra investigación, es la poética pictórica la que nos acerca también a las formas universales, pues al abandonar las formas estrictas consigue llegar a una comunicación elevada que se dirige a la colectividad.

Para González, una de las mayores dificultades para establecer una teoría de la pintura es que no han sobrevivido, desde la antigüedad, tratados sobre la materia, mientras que en la literatura sí que nos han llegado, por lo que han influido ese campo posteriormente. Ya en la modernidad se trata de buscar un hermanamiento entre la poesía y la pintura, llegándose a establecer una tradición que se ha mantenido hasta la actualidad. A diferencia de la poesía, en la pintura la acción tan sólo puede insinuarse de

²⁰⁹POZUELO YVANCOS, José María; GÓMEZ, Francisco Vicente (eds.). *Mundos de ficción. Investigaciones semióticas*. Murcia, Universidad de Murcia, 1996, p. 1003.

²¹⁰MATEOS MEJORADA, Santiago. 'La técnica pictórica en la poesía de Aloysius Bertrand: la creación del poema-cuadro'. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, núm. 2, 1992, pp. 131-140, [en línea]: <http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/THEL9292220131A/34328>, [Consulta: 27 Septiembre 2015], p. 132.

forma indirecta, sugiriéndola en el movimiento de cuerpos o de la naturaleza. La poesía, en cambio, puede expresar el tiempo de un modo diferente que la pintura, pues en la forma plástica se retrata el instante. El tiempo en el cuadro debe ser capaz de despertar la imaginación del público, que imagina una situación en la que hay un conjunto con un mensaje claro y coherente. En la pintura, el artista debe de saber elegir bien, pues el público debe de entender algo que ni siquiera está reflejado en la obra o en el espacio²¹¹.

El tiempo, desde nuestra perspectiva personal, se puede ver como una dificultad en la pintura, pero también puede ser tomado como un elemento con un valor universal que no es tangible. El tiempo es entendido por el espectador como algo personal, pues al analizar la obra se presenta una perspectiva única en la que nos imaginamos la acción anterior o posterior, dejando que la mente cree y lea la obra de una forma subjetiva. Esa subjetividad, esa acción que en muchas ocasiones aparece *in media res* y ese tiempo invisible, pero real en la obra y en la vida, se convierte en un símbolo reconocible y en un mito universal, como ya ocurriera en la literatura. Esa libertad de imaginar, esa capacidad de leer la obra desde una perspectiva nueva, cada vez que es vista por un espectador, es lo que hace que para nosotros como investigadores se convierta en universal, al recurrir a nuestra raíz antropológica para descifrar el mensaje.

5. Formas comparadas: literatura/pintura

Para el estudio y la comprensión del comparativo entre literatura y pintura más actual, nos parece necesario retroceder a la tradición de los estudios que se han producido, con anterioridad, y estudiar los progresivos cambios que han tenido lugar a lo largo de los siglos.

Morales expone que desde el primer tratado teórico-literario de la *Poética* de Aristóteles o en el *Arte Poética* de Horacio comienza un movimiento que ve en la comparación entre las distintas artes, la mejor manera de penetrar en la naturaleza de los

²¹¹GONZÁLEZ GARCÍA, Carmen. *Artefactos temporales: El uso del tiempo como material en las prácticas artísticas contemporáneas*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011, pp. 32-35.

fenómenos artísticos. De este modo, queda patente que las comparaciones son tan antiguas como la historia del pensamiento sobre las artes²¹².

En el estudio de Tartakiewswicz descubrimos que las relaciones entre la obra pictórica y la literaria vienen marcadas desde la antigüedad, cuando el término ‘bellas artes’ es conocido como artes imitativas o míticas. Desde la antigüedad clásica se piensa que tanto el arte como la poesía están sujetos a reglas y a una inspiración, pero que cualquier creación en la que no hubiera razón o pensamiento, es decir que se basara sólo en la intuición o la imaginación no puede ser considerada arte verdadero. Horacio, más tarde, reflexiona sobre si la poesía se puede considerar arte²¹³.

Hernández Guerrero expone que Aristóteles ve posible la aproximación de la poesía al arte por la mimesis, ya que esta los conecta y puede incluir las artes imitativas. Es de este modo que encontramos que Aristóteles divide el arte en: visual (arquitectura, escultura y pintura) y acústico (poesía, música y danza), excluyendo los oficios manuales. Aristóteles esboza las ideas generales de nuestro concepto moderno del arte con una bella producción artística, pero piensa, incorrectamente, que su punto de unión estaba en la mimesis²¹⁴.

En opinión de Curros, durante el paso de la época clásica a la medieval, las imágenes y representaciones iconográficas tienen un valor didáctico, ya que la literatura resultaba inaccesible a las multitudes iletradas que aprendían de las imágenes²¹⁵.

Nos parece interesante que destacar que el artista, por medio del uso de símbolos, representa de forma consciente toda una serie de obras con un significado entendido por la sociedad. Estas obras tenían la capacidad de transmitir mensajes y de unir literatura o religión con otras formas artísticas de la época. Si tomamos otros periodos, como es el románico o el gótico, descubrimos que la escultura y la pintura pasan a retratar lo que el pueblo no podía leer, dejando espacio para obras que se convierten en claros ejemplos de integración de las artes como es la catedral.

²¹²MORALES JIMÉNEZ, Elena. *Lo pintado y lo escrito: límites y conexiones. Análisis comparativo entre pinturas de Remedios Varo y textos de Isabel Allende*. La Laguna, Universidad de La Laguna, 2004, [en línea]: <ftp://tesis.bbt.ull.es/ccsyhum/cs156.pdf>, [Consulta: 1 octubre 2015]

²¹³TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Op.cit.*, p. 317.

²¹⁴HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio. *Teoría del arte y Teoría de la Literatura*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, [en línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4t766>, [Consulta: 2 octubre 2015]

²¹⁵CURROS, María Ángeles. *El lenguaje de las imágenes románicas*. Madrid, Encuentro, 1991, pp. 23-24

Tomando como referencia nuevamente a Tartakiewswicz vemos que el Renacimiento asocia posteriormente la belleza con el arte, y la idea de que la pintura y poesía tengan las mismas virtudes es aceptada al demostrarse la valía de invertir en el arte visual, tanto por los grandes artistas de la época como por motivos económicos. Las relaciones entre literatura y pintura adquieren una asombrosa complejidad al aparecer la emblemática y los lemas tópicos en importantes tratados del arte, como el horaciano de *‘ut pictura poesis’* y su antítesis de Baquílimes referidas por Plutarco *‘la poesía es pintura hablada y la pintura, poesía muda’*. Los tópicos generalizados de estas fórmulas provocan la pérdida de referencia a sus contextos originales.

Siguiendo con el estudio de Tartakiewswicz, durante el manierismo y el barroco hay una mayor cercanía entre pintura y poesía, ya que la poesía ofrece temas a la pintura y la pintura ilustra a la poesía. Es así como grandes literatos escriben defendiendo el valor superior de la pintura como ocurriera con Calderón²¹⁶.

En cierta medida, como expone Urvina, la mayoría de los tratados sobre el estudio de la pintura y de la literatura de los siglos XVI al XVIII, tratan las relaciones profundas que existen entre las artes. El proceso se transforma desde la teoría tradicional que considera el arte y la poesía opuestos, como en Petrarca, a las posteriores que tratan de plantear que ambas se influyen por tratar de imitar la realidad. Las bellas artes dejan de provenir de la inspiración divina para pasar a ser un producto del pensamiento consciente. Leonardo Da Vinci es uno de los renacentistas que marca las diferencias entre las disciplinas, dejando la tradición de artes mecánicas de la pintura y de la origen divino de la poesía. La comparativa poesía-pintura es un tema de estudio entre los críticos que tratan de establecer las semejanzas y las diferencias, entre ellos destacan los estudios de Lessing, Dryden y Da Vinci. Con el Barroco se llega a incluir la poesía a las otras artes y posteriormente con los estudios de John Dryden, antes de Lessing, se trata de aclarar la confusión de la época²¹⁷.

Tanto García Berrio como Hernández Fernández coinciden en su investigación en que el prestigio de artistas como Rubens o Tiziano aumenta conforme se acrecienta el prestigio liberal de la pintura. Comienza una etapa independiente y sin complejos en relación con las influencias estéticas de la literatura. Es ya en los inicios de lo sublime

²¹⁶TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Op.cit.*, pp. 146-147.

²¹⁷URVINA SAVELLI, Ana Vanessa. *Correspondencias Arte-Literatura: Una visión panorámica del siglo XX*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2011, [en línea]: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/13306/TESISPDF.pdf?sequence=1>, [Consulta: 2 octubre 2015]

romántico, cuando la creación literaria es la que toma las iniciativas innovadoras sobre las artes visuales.

La obra de Lessing y Hegel tiene una importancia sorprendente en el cambio de las ideas sobre las relaciones entre la literatura y las artes visuales, pues ambos crean una teoría general de las artes. Para Lessing, en 1766, los contrastes entre ellas están en su carácter, al ser la pintura un arte espacial y la poesía un arte transitorio. De este modo, la poesía no puede representar sucesos, sino sólo hechos aislados. Desde su perspectiva el deseo de acercar ambas es tan erróneo como el presentar pintura y poesía como modelos que se influyen mutuamente. Los teóricos prestan atención a estas ideas, pero se ven influidos por esos pensamientos, hasta casi la entrada de nuestro siglo.

Continuando con la exposición de ambos críticos vemos que Lessing desaprueba la literatura descriptiva, que era un género con larga tradición en Alemania y en toda Europa, pues no cree que la simbolización literaria deba ser una ilustración verbal de las imágenes y las representaciones de la pintura. Sus reflexiones llegan a alturas metafísicas, rebasando el exclusivo espacio del debate crítico coetáneo. La influencia de su obra se veía en el fortalecimiento de un cambio de ideas, marcado por la dificultad de la relación entre las artes²¹⁸. Desde nuestra perspectiva Lessing acierta principalmente al sintetizar y propagar definitivamente las ideas evolucionadas sobre el problema en la mentalidad europea de la época y el espíritu del momento.

Otro crítico, Dirscherl mantiene que la combinación de texto e imagen, o mejor dicho escribir poesía visual era algo muy diferente en el Medievo, en el Barroco o en el siglo XX. En la Edad Media, imagen y texto aparecen unidos al reproducir en cierto modo un elemento importante de la historia narrada. Se trataba de fascinar al lector y oyente a través de la combinación de ambos elementos, pues los dos buscaban trasladar el mismo mensaje, para poder transmitirlo mejor.

Durante el Renacimiento y el Barroco, el texto y la imagen aparecen presentar un mensaje enigmático, que requiere que el lector sea capaz de descubrirlo, pero en sí ambos presentan el mismo tipo de mensaje, aunque usando registros diferentes²¹⁹.

²¹⁸GARCÍA BERRIO, Antonio; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, María Teresa. *Crítica literaria: Iniciación...*, p. 383.

²¹⁹DIRSCHERL, Klaus. 'Verso visual ¿Vicio o virtud de la poesía española?' en MONTESA, Salvador. *Transvanguardia, modernidad y poetas en el 2000 modernidad y transvanguardia*. Málaga, Universidad de Málaga,

En nuestra investigación entendemos que con el tiempo, el arte visual pierde su carácter impersonal y tradicional con la llegada del Romanticismo. La poesía y el arte visual se posicionan al mismo nivel, llegando a armonizar tanto en técnica como en creatividad. Desde esta perspectiva es la fantasía, y no la mimesis, la que formula el nuevo punto de vista, ya que como veremos más adelante, es la manifestación del espíritu creador la que se revela, de este modo, en el estudio de nuestros tres artistas.

Durante el siglo XIX, según Domínguez, se extiende el gusto por la evocación de lo medieval y lo gótico entre pintores, arquitectos y literatos. El arte moderno y su ideal del sentimiento subjetivo trabajan para resaltar en las obras lo intuitivo y sombrío, oponiéndose a la ciencia con un saber distinto, claro y ordenado²²⁰.

Como nos indica García Melero, para Hegel, el modelo clásico de lo visible aparece representado por la escultura grecolatina, que es muy opuesto al ideal romántico, al que iguala con la creación moderna que es más íntima, literaria y pictórica. La creación moderna responde, en Hegel, al espíritu de intimidad, que es a la vez confuso y vigoroso, siendo inspirador de la sensibilidad romántica revolucionaria y nocturna. Es durante el Romanticismo, cuando la primacía literaria aparece, por última vez, claramente sobre lo pictórico²²¹.

Se puede decir, según Asensi, que los románticos europeos profundizan en conceptos como: genio, imaginación, expresión y retórica, aplicándolos a la poesía y la creación estética y no al discurso estético-filosófico; por lo tanto siguen más a Schiller que a Kant.

Continuando con el pensamiento de Asensi, el alejamiento del Clasicismo al Romanticismo, en la poesía, se debe al concepto de mente y universo. En primer lugar, para el Romanticismo, la mente es algo enérgico y creativo, pues se habla de una realidad inexistente e independiente. Durante el Clasicismo, la mente es más mecánica y pasiva, puesto que sólo reflejaba una realidad que existe con independencia. En 1795, William Lowel mantiene que es importante reconocer el valor de la afirmación exaltadora del yo, para señalar así la diferencia entre talento y genio. Es así, como se

,2001, pp.89-111 [en línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/poetas-en-el-2000-modernidad-y-transvanguardia/>, [Consulta: 20 septiembre 2015], pp. 90-91

²²⁰DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZ, Javier. 'Lo romántico y el Romanticismo en Schlegel, Hegel y Heine. Un debate de cultura política sobre el arte y su tiempo', *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, 2009, [en línea]: <http://www.scielo.org.co/pdf/res/n34/n34a05>, [Consulta: 2 octubre 2015]

²²¹GARCÍA MELERO, José Enrique. *Literatura española sobre artes plásticas. Bibliografía aparecida en España durante el siglo XIX*. Vol. II, Madrid, Encuentro, 2012, pp. 309-310.

marca la importancia de la obra literaria y su relación con el autor y no como antes, con la realidad. Incluso podemos ver que, para Coleridge, preguntar por la poesía es como preguntar por el poeta, sin diferenciar mucho el uno del otro²²².

Durante el siglo XIX, como vemos en Tartakiewicz, se insta a que el arte explore todas sus posibilidades, intercambiando conocimientos, técnicas o temáticas, para conseguir nuevos resultados, que a la vez resultan individuales, diferentes y sorprendentes. De este modo, ciertas artes sirven de modelo para otras, siendo esta colaboración entre las mismas, un hecho indiscutible. Se puede decir que la poesía y las artes visuales pertenecen a una única clase, aunque son las que más alejadas están entre sí, por ser dos tipos de arte muy dispares. El arte visual representar cosas y el verbal representa sólo símbolos de cosas.

Continuando con el estudio de este pensador, algunas de las ideas más innovadoras incluyen una especial, que defiende que todas las artes constituyen una sola pieza. Esto es algo que ya se ha visto en el estudio del arte y que los griegos defendieron desde el principio. Aunque las artes tengan muchas semejanzas entre sí, como ocurre entre la poesía y las artes visuales, aun se hallan diferencias elementales que las separan²²³.

Como vemos en Gravil, Newlyn y Roe, en la teoría romántica, cuando se compone un texto, la mente equipara datos que se manifiestan del exterior, utilizándolos posteriormente como un material totalmente manejable, que le permite crear algo nuevo. La realidad exterior es un punto de partida del que es posible desprenderse. Coleridge otorga a la imaginación semejanzas con los organismos que crecen y viven, y señala la presencia de una poderosa facultad en la mente, cuyo poder es independiente de los datos que el sujeto toma del exterior. La obra poética, como fruto de esa imaginación autónoma, es una unidad viviente, donde las partes guardan una relación práctica con el todo. De este modo, Coleridge y los románticos reformulan la antigua metáfora del organismo, que encuentra la identidad a través de la imaginación²²⁴.

Como nos indica Girard, sabemos que el Romanticismo trata de volver la mirada al arte anterior y a sus máximos creadores, haciendo un revisionismo cultural con un

²²²ASENSI PÉREZ, Manuel. *Op.cit.*, p. 394.

²²³TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Op.cit.*, pp. 149-151.

²²⁴GRAVIL, Richard; NEWLYN, Lucy; ROE, Nicholas. *Coleridge's Imagination: Essays in Memory of Pete Laver*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp 1-2.

cierto toque melancólico. Lo mismo ocurre más tarde, cuando llega el Simbolismo y su poesía con la ambición de que produzca un levantamiento a favor de la surgente modernidad. Como ya hemos visto, con anterioridad, el pasado suele tener un carácter especial, que se idealiza, que adquiere un carácter en cierto sentido mágico, por ser asumido por la humanidad como las raíces culturales del hombre. Es por esto que descubrimos que el hombre puede sentirse muy unido a un periodo artístico, aunque no comparta la cultura o el contexto histórico, pues es parte de su raíz antropológica.

En la actualidad ‘palabras’ y ‘objetos’ tienden a seguir sus caminos por separado y no se imitan los unos a los otros. Girard mantiene que en la Europa del siglo XX, la idea de mimesis estética se concibe como algo falto de trascendencia, pero si se recapacita, esa enorme importancia que se confiere a la mimesis, a lo largo de la historia de la literatura occidental, no puede ser un simple error²²⁵.

Recabamos el estudio de Escobar que mantiene que Pierre Abraham, en 1931, ya afirma que lo imaginario está formado por las obras de los artistas y de los escritores. Este es el resultado de la pluma del escritor o del pincel del pintor. Se puede afirmar que lo imaginario alcanza de este modo un sentido positivo, ya que su significación se realiza cada vez que un artista crea una obra. Un cuadro, un poema o una novela son por esto la mejor manifestación de lo imaginario, conservando aun mucha de su forma ficticia²²⁶.

La tendencia de la crítica filológica del siglo XX ha tendido a menospreciar las semejanzas de la literatura con las obras de las restantes artes. Hay que señalar, según Gutiérrez, que estas semejanzas se efectúan en los mecanismos antropológicos de la imaginación y la psicología sensible, de forma relativamente paralela, creándose una serie de semejanzas entre las obras literarias, musicales y de las artes plásticas. Se puede ver que hay una tendencia universalista entre las obras artísticas, aunque aparezcan algunas diferencias estilísticas, al volver a tomar o recuperar el método comparativo entre las artes.

Como Gutiérrez explica, Gombrich mantiene que el hombre no tiene la capacidad de tener una percepción pura, espontánea, pues no se da en el artista o en el receptor una imagen pura en la obra, sino una forma cercana y semejante a las existentes, desde la perspectiva artística. Las artes plásticas no se darían o serían totalmente distintas, si el

²²⁵GIRARD, René. *Op.cit.*, p. 10.

²²⁶ESCOBAR VILLEGAS, Juan Camilo. *Op.cit.*, p. 50.

hombre copiara tan sólo la realidad, puesto que las condiciones antropológicas resultan elementales para las artes y el espíritu de una época, además de para las emociones y la poesía²²⁷.

Nos parece imprescindible, para esta investigación, retomar nuevamente el estudio de García Berrio y Hernández Fernández pues nos ayuda mucho por su amplia investigación sobre el tema de nuestro estudio. Ambos exponen que como sabemos, los gustos de la época han quedado marcados, desde siempre, por movimientos y tendencias históricas. Algunas de esas tendencias se centran en distintas corrientes estéticas como el Romanticismo, por su capacidad de unir al hombre con su entorno desde una perspectiva más espiritual, más humana, más cercana al espíritu. Es por ello que, en esta investigación, creemos que el arte, como ya defendieran muchos de los críticos y pensadores de la época, une al hombre con su propio espíritu, con su fondo humano universal logrando llegar a comprenderse mejor.

Siguiendo con la investigación de estos dos críticos entendemos que en las diferentes épocas del ser humano, los gustos y sus variedades han venido marcados por convenciones histórico-culturales que los condicionan, limitan y concretan. La perspectiva de la pragmática le da a la literatura y al arte, esas formas y enfoques que determinan las mutaciones del gusto. Este aunque ya estaba establecido desde la antigüedad, se encuentra universalizado, lo que permite que se exprese de manera diferente dándole oportunidad de experimentación, pero sin perder el principio de unidad entre texto y forma de la comunicación artística. El arte pues, deja de manifiesto su capacidad de trasladar de una forma privilegiada la experiencia y la comunicación del ser humano. Recalcamos que su capacidad de convertirse en vehículo de comunicación, a través de los convencionalismos históricos, pero usando las variaciones en carácter de la instrumentación cultural, que es destacable. Una obra bien lograda tiene un valor intrínseco, pues deja de manifiesto la personalidad del artista a través de su obra, pero además deja claro que su peculiaridad, estructural o técnica, no es determinante a la hora de sugerir al espectador y al lograr acercarnos a un universo, que suele ser personal e inalcanzable²²⁸.

²²⁷GUTIÉRREZ GÓMEZ, Alba Cecilia. *El artista frente al mundo: La mimesis en las artes plásticas*. Medellín, Universidad de Antioquía, 2008, p. 182.

²²⁸GARCÍA BERRIO, Antonio; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa. *Ut poesis pictura...*, pp. 205-207

El artista pleno, como expone Hernández Guerrero, se puede considerar como un creador o un gran poeta, pues tiene la capacidad de actualizar el mito clásico del artista. Su capacidad de interpretar y de prestar más atención a la cuestión del cómo, que del qué debe ser representado, lo convierte en un trovador del mensaje y de la comunicación artística en la universalidad humana. El artista es un creador, ante todo, del discurso de la consciencia humana, y por ello aparece, como el hombre capaz de despertar impulsos del inconsciente universal, que está siguiendo representaciones de conformación imaginaria. La metáfora del texto, que es común a los creadores, poetas, pintores o músicos, da lugar al campo donde se formulan de forma intuitiva los sentimientos más elevados, que son los que descubren la alteridad de la existencia como un destino universal²²⁹.

Como nos indica Romojaro Montero, desde que tenemos en nuestras manos un libro realizado por un poeta que es artista, ya nos encontramos con algo muy personal, pues todo en la obra es concebido de una manera muy especial. Si miramos al título, a la elección de fuente, a las páginas o incluso al papel empleado, ya nos queda patente que esa obra tanto en su interior, lo que entendemos como el contenido, como su exterior, lo que es el libro en sí, forman una obra de arte total. El autor introduce en sus obras ilusión y emoción, pero al mismo tiempo trata de introducir en su diseño armonía y belleza. Una vez nos introducimos en el texto de la obra somos capaces de descubrir entre sus palabras emociones, sensaciones vivas e información que nos permite entender y desvelar las incógnitas del libro. Es de este modo que pintor y poeta pueden estar unidos en una forma de comunicación total, a través de un diálogo con el lector. Los colores tienen un valor, al igual que los símbolos y las figuras metafóricas, se transmiten a través de texto y de imagen²³⁰.

En este estudio, entendemos que las significaciones, en forma de los materiales plásticos y del instrumental verbal, nos acercan a la obra en significado, pero nos alejan de la experiencia más íntima del ser humano. Los instrumentos usados como forma de expresión consciente se pueden traducir, metafóricamente, como un impulso del subconsciente. De alguna manera, el modo en el que se usa un lenguaje, una técnica o un elemento artístico es el que nos permite descubrir el espíritu del creador a través de la imaginación, sintiendo una conexión con la obra.

²²⁹HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio. *Op.cit.*

²³⁰ROMOJARO MONTERO, Rosa. *Teoría poética y creatividad*. Barcelona, Anthropos, 2010, pp. 87-90

Según Dirscherl el diálogo entre texto e imagen se convierte en un diálogo inspirador por la combinación, por el juego de colores o palabras que se representan en las obras. Lo mismo ocurre cuando un poeta cambia la pluma por el pincel y nos descubre que la realidad no queda plenamente reflejada, es decir, se huye de la mimesis.

En el arte, siguiendo con el pensamiento de Dirscherl, se puede pensar que el poner unos marcos alrededor del color hace que esas manchas tomen un significado especial pues dan forma, escenifican cuerpos, separando la realidad banal de lo que es una pintura artística y generando finalmente nuevos cuadros. El crear un marco o un trazo dentro de una pintura con líneas rectas o cambiantes logra crear la sensación de crear un cuadro dentro de un cuadro, haciendo que se intensifique el efecto si se contempla en una serie de obras. El cuadro se convierte en ese sentido en un soporte moral que trata de dar visibilidad y acercar al hombre, mediante pintura y su luz, a la presencia divina²³¹.

Para nosotros el arte tiene el poder de mantener una comunicación con el espectador de forma universal, la estética se convierte de este modo en una forma de expresión universal y psicológica cuando se llega a tener una experiencia artística. El hombre moderno ha dejado a un lado la división tradicional de las artes, pues todas ellas tienen una naturaleza poética que las hace universales, ya sean obras plásticas o literarias. Todo ser humano transporta unas raíces antropológicas que le permiten, por medio de la imaginación, descubrir en formas, colores, imágenes o palabras su capacidad de sentir cercanía con una obra o admiración hacia una obra; mientras que por otro lado existe la posibilidad del rechazo de otras formas similares. Podemos pensar que esto se debe al carácter subjetivo de la obra, en la que el hombre con su placer sensorial descubre una mayor o menor cercanía a las obras. El placer visual o estético se transmite de una forma más directa y más inmediata que en el caso de la poesía o la literatura, que suele conllevar una reflexión y una visualización mental de las imágenes, sensaciones o símbolos que encontramos descritos con palabras.

En lo imaginario, desde la perspectiva de Rubio Martín, tienen cabida el creador, el producto y el receptor de la obra. Resulta esencial recordar que toda obra, ya sea literaria o artística, no llega a estar completa hasta que alcanza al receptor, entrando en su mente. En la literatura, el poema es el que mejor puede poner de manifiesto los

²³¹DIRSCHERL, Klaus. 'Prosa sobre pintura poética', en *Verónica Romero*, 2014, [en línea]: <http://veronica-romero.com/klaus-dirscherl-prosa-sobre-pintura-poetica/>, [Consulta: 17 septiembre 2015]

principios de la poética de lo imaginario, ya que sirven para expresar y sostener el universo de la imaginación²³².

Como nos explica Pujante, los poetas han tenido, desde siempre, la habilidad de influir en la substancia espiritual del ser humano, usando la palabra y la combinación material de significaciones. Ha habido un acercamiento doble entre la poesía y el arte, y entre la poesía y la inspiración. El acercamiento entre poetas y artistas se debe a que ambos hacen uso de ‘la palabra’ para influir a otras personas en su vida espiritual²³³.

Dirscherl añade que desde principios del siglo XX el diálogo entre texto e imagen aparece reflejando una realidad artística personal, la del poeta, que rechaza la tradición histórica o anecdótica, para dar forma a la estética, que se aleja mucho de la vida cotidiana.

La poesía visual utiliza tanto el medio de la lengua natural como la expresión visual en su forma, quedando por ella incluida en el campo literario y en el artístico; aunque por tradición no ha sido considerada ni parte de la historia literaria ni de la historia del arte. La actividad creativa de pintores y de poetas se ha extendido en ambos campos en nuestro siglo, pero es desde finales del siglo XX que aparecen más estudios que tratan sobre el diálogo entre arte visual y arte literario²³⁴.

Para Romojaro, todo lo que queda representado en una obra plástica, ya sea por su composición como por los materiales usados en su realización, se convierte en nuestro primer contacto con la obra, tomando forma y dotándola de abstracción. El dotar a un cuadro o una obra de título nos lleva a buscar una conexión entre la obra en sí y el concepto que se quiere transmitir, que en muchos casos es simbólico. La unión del espectador y de la obra nos lleva a trasladarnos al mundo representado en ella, a esos espacios que, por muy lejanos que nos parezcan, nos permiten conectar con ellos. El color, la textura o las formas que se usan son elementales en una obra ya que nos permiten descubrir alegorías del mundo, de la vida o del tiempo, llegando a poder entender el relato que ahí se nos trasmite o simplemente el universo creador del artista y escritor²³⁵.

²³²RUBIO MARTÍN, María. *Op.cit.*, p. 72

²³³PUJANTE, José David. *Op.cit.*, p. 10

²³⁴DIRSCHERL, Klaus. ‘Verso visual ¿Vicio...

²³⁵ROMOJARO, Rosa. *Op.cit.*, pp. 97-99

Encontramos de nuevo en García Morente que los juicios estéticos, aunque no son universales, como los juicios del conocimiento, aspiran a la universalidad. La manifestación del sentimiento personal hacia la obra tiene un carácter subjetivo por un lado, mientras que el hecho de concebir una idea sobre la obra tiene en sí un carácter objetivo. Como ya comentamos antes, cuando nos encontramos ante una obra que transmite un placer estético llegamos a representarla de forma interior, tras haber pasado por los sentidos, logrando tomar el espíritu de la obra, llegando a convertirse en un placer espiritual y universal²³⁶.

En definitiva, como dice García Berrio, en la comparación entre literatura y pintura hay que destacar que estos dos sistemas artísticos comparten ciertos elementos, como unas reglas a nivel material o compositivo en el cuadro y en el texto, dejando claro el sistema usado para lograr la verosimilitud, la expresividad plástica y la armonía, sin la que un cuadro no puede lograr la idea estética.

Seguimos haciendo referencia a este crítico pues para él la naturaleza estética pasa por una estilización, que modifica en cierto grado la percepción visual y la representación verbal, fomentando los rasgos de similitud comunes y característicos en los medios pragmático-comunicativos. La estilización a la que se somete la creación artística, tiene además que tomar en consideración que la simbolización sea la establecida a nivel visual, verbal o icónico. Esa estilización es la que es capaz de crear además representaciones comunes, que se desarrollan de manera que se convierten en signos de identidad. La universalidad del texto artístico queda de manifiesto cuando se manifiestan los procesos creativos, estructurales y perceptivos, que confieren de experiencia al texto.

En definitiva, como dice este crítico, el esquema comunicativo usado por pintores o literatos deja de manifiesto varios elementos a destacar, como son el poder plasmar las referencias o sus estilizaciones. La finalidad es la de lograr destacar y poner de manifiesto la subjetividad, que se quiere destacar en el objeto o entidad representada. La pintura y la literatura pueden presentarse como un sistema de estudio legítimo, donde la

²³⁶GARCÍA MORENTE, Manuel. *La filosofía de Kant: Una introducción a la filosofía*. Madrid, Ediciones Cristiandad, 2004, pp. 217-218

búsqueda de sus similitudes permite ratificar el fundamento de universalidad, que se considera común a todas las formas de expresión artísticas²³⁷.

En otro pensador Du Bos, encontramos que el poema y las artes plásticas tienen ciertos elementos en común como la ordenación y composición de sus obras, pero además tenemos otras diferencias como los medios empleados para transmitir el mensaje. En una obra plástica, como un cuadro, hay que tener en cuenta que la ordenación y la combinación de objetos tienen que tener en cuenta por un lado la composición pictórica y por otro la poética. La combinación de esos objetos dentro de la obra debe de tratar de producir una visión con gran efecto en el ojo del espectador y conseguir la finalidad o la intención con la que fue creada. Las figuras, los colores y las composiciones deben de lograr armonía a la vista. El ingenio, la inventiva, la sensibilidad y la capacidad de hacerla creíble y atrayente son los que logran además que la imagen o la obra inventada sean cercanas a lo que reconocemos como obra artística²³⁸.

La composición poética en la literatura también cuenta con elementos que determinan el éxito de una obra, dejando a un lado uso de estructuras formales que no resultan fundamentales para crear belleza. Du Bos mantiene que la invención y el estilo del artista tienen un papel fundamental, pues son los que logran mantenernos interesados en la obra y despertar emociones profundas. La belleza de un texto se convierte en un placer sensible que nos ayuda dibujar una historia mental con los personajes y acción, coloreándola mediante metáforas y símbolos, que le dan un carácter único y a la vez universal²³⁹.

Como investigadores somos conscientes de que todas estas consideraciones nos acercan a un pensamiento, que nos ayuda a redescubrir una obra cada vez que se contempla, pues nuestro espíritu cambia y evoluciona a nivel individual. Si hablamos de una obra que es estudiada o apreciada desde una perspectiva más teórica, también podemos decir que la obra se presenta como una combinación de elementos que siguiendo unas peculiaridades analíticas o formales logran adquirir un valor en sí mismas. Por otro lado las sensaciones, las emociones que las obras producen son las que

²³⁷ GARCÍA BERRIO, Antonio. *Teoría de la...*, pp. 629- 633

²³⁸ DU BOS, Jean-Baptiste. *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*. Valencia, Universitat de València, 2011, pp. 126-127.

²³⁹ Ibid. , pp. 129-132.

nos trasladan a considerar su poeticidad y su estética, como sus mayores valores universales.

Para nosotros la expresión del espíritu del autor se manifiesta de formas diferentes en las obras, ya sean literarias o plásticas, logrando que el subconsciente del creador quede de manifiesto. Los instrumentos usados de forma consciente o inconsciente quedan patentes en la obra mediante los símbolos y la estilización de la obra, que se convierten en peculiaridades del propio autor, por las que es reconocido y admirado, pasando a convertirse en mitos.

El mito al ser reconocido por el lector o por el espectador que admira o visualiza la obra en su mente mediante la imaginación, que logra que se una con su subconsciente, llegando a formar parte del ser humano al aparecer de forma interna. Esta representación es, desde nuestra perspectiva, una de las más elevadas en el ser humano, por ser una experiencia que une la obra, al artista y al lector o al espectador, logrando extenderse a lo largo del tiempo y manteniéndose renovada.

Consideramos que uno de los grandes logros del ser humano es poder llegar al espíritu del otro, poder compartir de forma estética emociones subjetivas que se basan en nuestras raíces antropológicas y que nos permiten elevarlas a imaginario universal.

II WILLIAM MORRIS: OBRA ESTÉTICA Y CONTEXTO CREADOR

William Morris aparece en un contexto en que la modernidad, el desarrollo humano y el cambio social marcan la vida de la época. Esta es una época señalada por la importancia e influencia que el Reino Unido tiene para el resto del mundo como precursor de la revolución industrial y de los cambios sociales durante el siglo XIX.

Morris surge como un ferviente defensor de lo tradicional y lo auténtico, mostrando con su buen hacer como diseñador e investigador que la calidad de lo artesanal no se podía comparar con la calidad industrial. Su amor por la naturaleza, su deseo de volver a las formas de vida del pasado y de crear un hogar lejano de las artificiosidad de la época hacen que su obra esté marcada por este pensamiento.

Desde nuestro punto de vista, sus diseños y creaciones acercaron al Reino Unido a una eterna primavera, con hogares que rompieron con la estética del momento y que trataron de volver a épocas más humanas y menos industrializadas.

1. Morris y su época: el contexto del Reino Unido

Para comprender correctamente el periodo de estudio de esta investigación comenzamos haciendo referencia al contexto en el que vive nuestro autor. La monarquía inglesa tiene como gobernante a la reina Victoria durante gran parte del siglo XIX. Siguiendo la tradición se denomina a parte de este periodo con su nombre, hablándose de la época victoriana. La reina Victoria vive de 1837 a 1901 y su reinado según Canales, va desde la Exposición Universal de Londres en 1851 hasta la Gran Depresión de 1873. La época Victoria se divide a su vez en tres periodos, de acuerdo con diferentes acontecimientos. El primer periodo destaca por imponerse la revolución industrial, y es denominado *Early Victorian* (victoriano temprano). El segundo periodo se caracteriza por la estabilidad económica, de los valores victorianos y se establece el poderío británico en el mundo, este se denomina *Mid Victorian* (victoriano medio). El tercer y último periodo está marcado por dificultades con la hegemonía, la gran

depresión, problemas con las colonias, la aparición del movimiento obrero y las reivindicaciones sociales, hablamos del *Late Victorian* (victoriano tardío)²⁴⁰.

Como indica Cortés para algunos se habla de época victoriana al referirse al siglo XIX; para otros es la época comprendida desde la pre-industrialización hasta el periodo en el que el Reino Unido pierde su predominio británico a nivel mundial. La precisión de las fechas obedece a los sucesos o serie de acontecimientos más significativos a tomar en cuenta. Esta época se caracteriza, en general, por una marcada prosperidad económica, un sentimiento de seguridad nacional, fe en las instituciones y por una aceptación del código moral de la época²⁴¹.

Otra nota interesante de Canales es que uno de los elementos determinativos de este periodo son los cambios a nivel de industria. El Reino Unido toma un papel relevante en la primera revolución industrial, por su marcada supremacía económica y política sobre los restantes países. En 1870 produce la tercera parte de los artículos manufacturados del mundo, lo que demuestra su marcado desarrollo a nivel industrial y de comercio. El Reino Unido se convierte en el primer productor mundial hasta 1880, año en el que los Estados Unidos toman su puesto, para luego más tarde, en 1905, pasar a Alemania, que supera a todos los demás países. Cuando estos países comienzan a tomar el mercado internacional, es cuando el Reino Unido empieza a sentir un descenso del crecimiento de la economía y hablándose de la gran depresión, aunque en realidad tan sólo es una desaceleración. El Reino Unido muestra su supremacía desde la Exposición Universal en Londres en 1851, con la exposición de los trabajos de industria a nivel mundial. El crecimiento económico del país es determinante, con un producto bruto nacional que se multiplica por cuatro en los años de mejor desarrollo²⁴².

En el estudio de Selma advertimos que según Hobsbawm los agricultores, los productores y los comerciantes que tienen una pequeña actividad mercantil, tienden a ser eliminados. El Reino Unido es un ejemplo de las típicas implicaciones de la industrialización, al presentar una urbanización muy completa y con un liberalismo económico muy aceptado. El hecho de que el Reino Unido sea pionero en Europa le aporta ventajas industriales, comerciales y financieras. La industrialización no es un

²⁴⁰CANALES, Esteban. *La Inglaterra victoriana*. Madrid, Akal, 1999, pp. 6-7.

²⁴¹CORTÉS SALINAS, Carmen. *La Inglaterra Victoriana*. Madrid, AKAL, 1985, pp. 6-7.

²⁴²CANALES, Esteban. *Op.cit.*, pp. 10-11, 29-30 *passim*.

proyecto nacional o gubernamental, sino que son las pequeñas empresas o firmas individuales, que compiten entre ellas, las que comienzan con la iniciativa²⁴³.

La sociedad victoriana, como sostiene Delgado, es una sociedad marcada por los agudos contrastes provocados por la industrialización. Por un lado aparecen los barrios aristocráticos en las grandes ciudades que destacan por su riqueza, por mantener las apariencias y por mostrar gran opulencia. Las mansiones fastuosas de las familias aristocráticas están en el campo en su mayoría, con casas deslumbrantes y un gran servicio doméstico a su servicio. La burguesía se va uniendo a las familias aristocráticas por intereses económicos y sociales. Es así como los hijos de ambos acceden a una formación académica en colegios de élite o con tutores privados y a centros de prestigio como las universidades de Cambridge u Oxford. Los hombres de clases sociales altas acuden a clubs privados donde las mujeres tienen vetada la entrada. Las apariencias, la etiqueta, la vestimenta y la vida social o cultural, se convierten en marcadores de las clases sociales. El dominio de las colonias contribuye a crear un sentimiento de arrogancia y de orgullo nacional.

Continuando con la exposición de esta escritora, las clases medias se dividen en trabajadores especializados, que normalmente tienen unas condiciones de vida más acomodadas, y los trabajadores sin especialización, que sufren de las duras condiciones laborales típicas de la industrialización. Las grandes ciudades cuentan con nuevos sectores marginados, los barrios pobres con condiciones de vida muy bajas para las familias o personas que residen ahí. Los contrastes sociales están muy marcados entre el campo y la ciudad, apareciendo críticas sociales que están llenas de ironía en las obras de escritores de la época como Oscar Wilde y Bernard Shaw, que hacen una denuncia y un ataque a la hipocresía puritana de la época.

Encontramos de nuevo en Delgado que la mujer parece estar relegada al hogar, como un simple adorno, o como ama de casa, pero con la industrialización comienzan a haber intentos de cambios sociales. Es durante esta época que comienza a haber una lucha por la igualdad o por el sufragio femenino, y aparecen personalidades relevantes a nivel social que son mujeres y abogan por esos cambios²⁴⁴.

²⁴³SELMA, José Vicente. *Los Prerrafaelitas: Arte y sociedad en el debate victoriano*. Barcelona, Montesinos, 1991, p. 25.

²⁴⁴DELGADO DE CANTÚ, Gloria M. *El mundo moderno y contemporáneo*. México, Pearson Educación, 2005, pp. 354-355.

En nuestra investigación entendemos que los cambios que se producen, a nivel económico y social, transforman la vida de las personas de las grandes ciudades por la imposición de una industria cada vez más desarrollada. A nivel del hogar, desde nuestra perspectiva, la vida también cambia cuando la vida de los antiguos campesinos se sitúa en un entorno urbano, lleno de pobreza y de una injusticia social. El contraste entre las clases se acentúa de forma más marcada en este tiempo, siendo origen de debate y apareciendo en obras literarias. La pobreza se extiende desde nuestra perspectiva en todos los sentidos, pues si la riqueza facilita la formación de los hijos de familias adineradas, por otro lado son los hijos de los trabajadores los que quedan sin posibilidades de formarse, pues entendemos que deben ayudar a la economía familiar. Finalmente hay lucha social por la mejora de vida y de derechos, que surge paulatinamente. La mujer, por fin, comienza a tener un papel más relevante, al involucrarse en la lucha por los cambios sociales.

Por otro, lado vemos que como Gibson nos indica la mayoría de las ciudades precisan de una mano de obra que llegaba del campo. Esta inmigración provoca además la necesidad de abastecer con más productos y materias primas a unas ciudades, lo que en la mayoría de los casos se hace mediante el ferrocarril.

La sociedad de la segunda mitad del siglo XIX se ve gravemente afectada por la revolución industrial pues esta origina un choque cultural. La población inmigrante, en su mayoría proveniente de zonas rurales y sin recursos económicos, pierde su identidad en la comunidad rural. Al verse privados de su entorno habitual y de su rol en la sociedad, pierden además la razón de su existencia dentro del marco social que hasta entonces conocían. La máquina sustituye al taller y el sistema productivo al sistema artesanal. Es de este modo como se produce una justificación de la existencia basada en lo económico en vez de lo moral, abandonándose la antigua identidad social. La visión del mundo, desde la perspectiva católica, se ve más transformada y afectada desde entonces, pues su visión del mundo parece alejarse del mundo simbólico²⁴⁵.

Siguiendo el estudio de Selma advertimos que los intereses de la clase media y la clase obrera se separan aun más pues sus aspiraciones y deseos son cada vez más lejanos. En este entorno de cambios continuos es donde las ideologías del post-romanticismo germinan, dando paso a una obsesión por el pasado. Las aspiraciones de

²⁴⁵GIBSON, Michael. *El simbolismo*. Colonia, Taschen, 2006, pp. 7-8.

la cultura emergente se ven afectadas por los valores impuestos por el progreso y el cambio de las condiciones de vida en esta sociedad tan dividida. Durante este periodo los jóvenes artistas comienzan a rodearse de objetos antiguos y arcaicos en un afán por volver al pasado. Este empeño por rodearse de un pasado estético crea una atmósfera simbólica y sentimentalista, en la que la vida monástica y el catolicismo aparecen como un ideal social, que pasa a inspirar a los jóvenes artistas. La sensación de aceleración del nuevo espacio y tiempo acerca a los pensadores y artistas a un socialismo utópico que les lleva a inspirarse en las formas de vida del pasado²⁴⁶.

2. Representatividad de Morris en el movimiento estético del culto a la belleza. Influencias de Ruskin y Carlyle

Basándonos en las opiniones de Valverde y Riquer, entendemos que algunos de los cambios en la historia del pensamiento quedan claramente reflejados durante la instauración y expansión del industrialismo en el Reino Unido. Los opositores a esa vanidosa y cruel expansión ponen de manifiesto sus ideales apareciendo críticos de reconocido talento. Algunos de ellos son Carlyle, Ruskin y Morris, quienes si en un principio tan sólo parecen ser unos reaccionarios con ideales y sueños medievales, más tarde son los que inspiran varios campos como el de la estética, con el funcionalismo del siglo XX, o el movimiento del socialismo inglés.

Siguiendo el estudio de estos dos pensadores vemos que Thomas Carlyle (1795-1881), personaje paradójico e interesante, de raíces escocesas y modestas, es el que introduce a los románticos alemanes, o *mystics*, como él los denominó. Por otro lado, Carlyle es sensible a la dureza con la que el industrialismo trataba a los obreros, es consciente de que la situación empeora aun más para los marginados y desempleados. Sus escritos tratan sobre el tema en forma de libros, cartas, discursos en los que defiende la importancia de que los pueblos mantengan su relación con la verdadera realidad, para así alcanzar el espíritu o genio personal. Una de sus obras trata de forma crítica la situación social de su época: *Past and Present (Pasado y presente)* de 1843. Esta es una obra en la que tras comparar su presente con la Edad Media, trata de destacar la crueldad de su civilización, a pesar de los adelantos de la época. Carlyle no

²⁴⁶SELMA, José Vicente. *Op.cit.*, p. 17.

muestra en sus obras sus ideas o imágenes de forma unificada, sino que tiende a usar en ellas, tanto una simplicidad naturalista como un aire profético interesante, que las hacen perturbadoras. Carlyle tampoco comparte el pensamiento de otra de las figuras y mentes más gloriosas de la época victoriana, John Ruskin, ni en lo estético ni en lo social²⁴⁷.

Un autor que estudia la figura de Ruskin es Anthony, para quien si Ruskin (1819-1900) sigue los ideales de Carlyle en un principio, más tarde llega a separarse de su pensamiento. Ruskin aboga por un ennoblecimiento liberal de lo normal y lo cotidiano, siendo consciente de los problemas de su tiempo, pero no logra encontrar o abrir el camino para lograr ese ideal. La exaltación de lo natural y lo vivo en las ideas estéticas lo acercan entender el arte gótico como un arte que nace de las ventajas utilitarias de la vida. Desde su perspectiva el trabajo manual y la practicidad están unidos a la belleza de forma funcional, pero su lucha también va en contra de la fealdad de la industrialización. Lo medieval se expone de forma romántica, glorificándolo pero mostrando la posibilidad de adecuar a cada época las formas, materiales, necesidades y las innovaciones en técnicas del hombre. El nacimiento del neogótico, en la arquitectura, se debe a estas actualizaciones de ideales, técnicas, necesidades y materiales que el siglo XIX demanda. Algunos de los problemas que surgen en su pensamiento es que sólo los sectores adinerados son capaces de poner en práctica los ideales ruskinianos, al construir bellas villas para el descanso, siendo finalmente construcciones puramente ornamentales. Encontramos la misma contradicción en su gran discípulo William Morris (1834-1896), que trata de seguir con la labor de su maestro de forma práctica y teórica.

Anthony mantiene que, para Ruskin, es obvio que la decadencia del arte y del gusto son señales de que la cultura se encuentra en plena crisis durante este tiempo. Ruskin aboga por avivar el sentido de la belleza y el conocimiento del arte si se quiere acabar con esa crisis artística. El concepto de arte como algo de interés público es introducido por Ruskin en el Reino Unido. El cultivo del arte es responsabilidad del estado en el siglo XIX, ya que es necesario que la nación cuide la capacidad intelectual de la sociedad. Ruskin defiende que el arte sea considerado herencia y patrimonio del

²⁴⁷ VALVERDE, José María; RÍQUER, Martín de. *Historia de la literatura universal. Romanticismo y realismo*. Vol. XII, Barcelona, Planeta, 1986, pp. 355-356.

hombre y no sólo algo que un privilegio de las clases sociales altas e instruidas, de los artistas o de los entendidos²⁴⁸.

En el mismo autor encontramos que John Ruskin, crítico influyente en la época victoriana, predica la remodelación social con textos de marcado fondo moral y literario. Una de las revistas artísticas de la época, *The Germ (El Gérmén)*, trata de ensalzar a uno de los románticos británicos más influyentes, Turner. Ruskin apoya esta y otras publicaciones realizadas por un grupo de jóvenes artistas que se autodenominaban Prerrafaelistas. Ruskin realiza un ensayo, *Modern Painters (Pintores modernos)*, donde también ensalza a otros grandes artistas y maestros antiguos, pero además dedica una parte a los primeros miembros de la Hermandad Prerrafaelista. Ruskin además los apoya durante su carrera artística con muchos comentarios positivos, en sus *Academy Notes (Monografías académicas)* y también les hace buenas críticas en las exposiciones. Los Prerrafaelistas muestran un estilo personal, pues plasman un primitivismo nostálgico en sus obras. En 1848 fundan una hermandad con los siguientes participantes: Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt y John Everett Millais. Más tarde, en un segundo periodo, se unen otros artistas, pero los más significativos son Edward Burne-Jones y William Morris²⁴⁹.

Desde nuestra perspectiva investigadora vemos que la teoría del arte se une a lo que podemos llamar las necesidades del ser humano. Como hemos visto anteriormente, el artista es aquel que es capaz de leer o prever las necesidades espirituales del hombre y darle forma artística. El que los teóricos reformulen el arte y lo unan a una sociedad en la que el hombre aparece como un ejemplo de su tiempo, nos parece interesante en este caso. El cambio social y cognitivo entre los trabajadores los ha apartado de unas raíces y de una identidad, desapareciendo el interés en general por lo bello, más que nada por desconocimiento. La aparición de estos pensadores influye a los artistas de ese tiempo, quienes encuentran en muchas de sus obras críticas la necesidad de una reforma artística. El apoyo que algunos de estos artistas o grupos recibe de forma pública contribuye a potenciar esa reforma artística que trataba de llegar a otros sectores sociales. El pasado no es tan sólo visto de forma idealizada, sino que se trata de crear un vínculo entre ese pasado y el presente a través del arte, devolviendo el valor a lo artesanal.

²⁴⁸ ANTHONY, Peter. *John Ruskin's Labour: A Study of Ruskin's Social Theory*. Cambridge, CUP Archive, 1983, 21-26.

²⁴⁹ BARRINGER, Tim. *Reading the Pre-Raphaelites*. s.l., Yale University Press, 1998, pp. 14-17.

Otro pensador que estudia a Ruskin es Rodríguez, quien sostiene que este crítico social tiene a un discípulo Morris, quien resulta ser más avanzado y consecuente que su maestro a nivel práctico. La valentía y testarudez de Morris le hacen ser superior a sus contemporáneos, pues ve que el arte estaba destinado a la sociedad y que su función política resulta necesaria por el bien de la sociedad.

De acuerdo con Rodríguez, William Morris reivindica que para poder introducir el gusto por el arte y para educar a la sociedad, se debe realizar un cambio en la sociedad, una mejora social que les ayude a apreciar el arte. Morris es un entusiasta de la Edad Media y de su belleza idealizada, lo que lo ancla en un pasado típicamente romántico; pero además es consciente de la realidad social y de que el arte debe tener un papel importante para la sociedad. El arte, para él, debe ser producido por y para toda la sociedad, dejando clases sociales a un lado. La artesanía y el trabajo manual son verdaderas manifestaciones artísticas, frente a la producción industrial o de maquinaria, que las impedían. El arte se presentaba en Morris como la expresión gozosa del trabajo. La unión de felicidad y trabajo se unen en su filosofía, aunque en su época esto distaba mucho de lo real. Morris lucha por demostrar que todo esto es posible, demostrándolo prácticamente entre los trabajadores de sus muchos talleres. Sus raíces burguesas le impiden lograr que ciertas contradicciones entre sus enseñanzas y su faceta artística se puedan remediar²⁵⁰.

La investigación de Valverde y Riquer muestra que William Morris, además de ser un opositor a los problemas derivados de la industrialización, se convierte en un reconocido poeta, narrador, y en uno de los precursores del diseño moderno y funcional. Morris y su lucha contra ‘el comercialismo’, como él lo define, queda patente en sus teorías y críticas. Una vez sus teorías son entendidas correctamente, conducen a una transformación contemporánea del hogar, que pasa a ser concebido como un lugar para vivir y disfrutar. Su lucha se amplía, pues pasa a ir en contra la degradación de los diseños a nivel estético de objetos producidos durante la revolución industrial. Como discípulo de Ruskin, Morris busca volver a la producción directa y a la creación de belleza. Para Morris la belleza es: *‘la expresión de la alegría del hombre en el trabajo, seguro de que el objeto que nace de la mano y que se aplica fielmente a su uso no puede incurrir en fealdad’*.

²⁵⁰RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *El arte contemporáneo: Esplendor y agonía*. México, UNAM, 2006, 269-273.

Ambos autores mantienen que en el Reino Unido, durante la época victoriana, se produce una división en la iglesia anglicana, pues aparece un sector que tiende a liberarse y hacerse más profano, como respuesta a la modernización y prosperidad del país. Por otro lado existe otro sector, que aboga por un nuevo anglicanismo (*anglo-catholic*) que mantiene la transcendencia de la fe cristiana y que busca un acercamiento a la tradición de la iglesia romana. Morris pertenece a este último ya que forma parte de ‘El movimiento de Oxford’ desde su juventud. Esta derivación del anglicanismo que se acerca al catolicismo cuenta además con la conversión, al propio catolicismo, de importantes figuras de la época²⁵¹.

Entre los artista de la época se trata de sensibilizar a la sociedad, para que los productos realizados por la industria de masas sean percibidos de manera distinta que anteriormente. El público además parece hacerse más consciente de que el proceso de creación también es decisivo para la calidad final del producto.

Reiteramos el estudio de Livingstone y Parry, quienes señalan que a mediados del siglo XIX, las artes están aun divididas en artes mayores y artes menores. En estas últimas, las artes decorativas, seguían teniendo tan poca relevancia como en las generaciones anteriores. Al tratar de elevar el arte decorativo o artes plásticas se consigue una mejora en la producción de las mismas en el Reino Unido. Las consecuencias de la revolución industrial quedan patentes en las ciudades, cuyos habitantes, como ya hemos visto antes, suelen perder su señal de identidad y sus raíces culturales originarias. La fábricas en gran escala también contribuyen a degenerar el arte, pero la aparición del movimiento de *Arts and Crafts* trata de demostrar que el éxito comercial también es posible por otros medios. Una de las razones por las que se cree que este pensamiento o proyecto es factible es el hecho de que William Morris, uno de sus mayores defensores y artistas, ya se había convertido, hacia 1887, en un diseñador, fabricante y escritor internacionalmente conocido.

Se debe remarcar, como indican las dos pensadoras antes citadas, que Morris sigue los escritos y la filosofía moral que Ruskin defendía, para desarrollar su trabajo, tratando de demostrar que hay nobleza del arte, sin que sea necesario considerarlo con divisiones o clasificaciones²⁵².

²⁵¹ VALVERDE, José María; RIQUER, Martín de. *Op.cit.*, pp. 357-359.

²⁵² LIVINGSTONE, Karen; PARRY, Linda. *Op.cit.*, pp. 14-16.

El gusto o culto por lo medieval ya se establece de varias maneras a partir de 1850, como vemos en Palmer. Primero llega una fascinación por lo gótico en la arquitectura y en literatura que no es tan sólo propia de la aristocracia, sino que aparece como una reacción contra la sociedad moderna y sofisticada. Lo medieval va adquiriendo un carácter y contenido culto a medida que avanzaba el siglo XIX. Los estudios sobre tiempos medievales aumentan y con ellos los datos de estudios académicos. Morris ve que el resultado de estas investigaciones permite reconstruir la imagen de la Edad Media, que ya no es un mundo de leyenda o grotesco, sino un mundo real con una sociedad unida con valores pre-capitalistas, y que contrasta ampliamente con los valores de la época victoriana²⁵³.

Siguiendo la línea de este pensador entendemos que este mundo medieval que se ha rescatado del olvido, se convierte en el lugar donde Morris permanece y observa su propia época, con la mirada de un visitante, por lo que pasa a juzgarla con unos valores que ni son vigentes ni quizás son reales. Uno de los principales problemas del siglo XIX es la unión de trabajo y salario, algo que no existe en la época feudal y que entraña parte del problema. Este pensamiento queda impreso en la conciencia de Morris, que desde entonces toma el problema del dinero como el principio de los problemas de la sociedad moderna. Carlyle ve en el trabajo la raíz de la vida y trata de resaltar su valor proporcionándole un carácter noble a cualquier tipo de actividad laboral. Además su pensamiento une lo sagrado y lo divino en el trabajo manual, acercando así a los obreros a la santificación por el trabajo. Si Morris aprende de Carlyle que el trabajo se puede considerar un sacramento religioso, de John Ruskin aprende que el trabajo debe estar siempre unido a la satisfacción creadora. Ruskin es el maestro de William Morris y hasta el final de sus días le agradece la influencia que tuvo en él, aunque finalmente llega a superar a su maestro²⁵⁴.

Volvemos a estudiar a Ruskin, en la obra de Iglesias, pues pasa a centrar todo su interés en crear una moral que relacione arte y sociedad. Como crítico del siglo XIX, Ruskin y otros coetáneos, afirman que el arte tiene una capacidad y función moral, convirtiéndose en el primer crítico que defiende la posibilidad de dar a las artes visuales esta cualidad tan particular. Ruskin también promulga que las artes en sí dan la posibilidad de expresar el ser moral del artista y a su vez, a través de él, el ser moral de

²⁵³ PALMER THOMPSON, Edward. *William Morris, de romántico a revolucionario*. Valencia, Alfons el Magnànim, 1988, pp. 34-35.

²⁵⁴ *Ibid.* pp. 37-38.

la sociedad que lo rodea. Desde su punto de vista el gran arte ilumina y envuelve al espíritu humano. Hay un elemento destacable, pues en su pensamiento, si el arte es pobre, esto se convierte en un claro indicador de la pobreza de la sociedad de su tiempo. Es así como llega a unir el buen o mal momento del arte con la buena o mala calidad de vida de la sociedad.

Una de sus obras más destacadas se titula *The Seven Lamps of Architecture* (*Las siete lámparas de la arquitectura*), y es aquí donde intenta defender el estilo gótico a nivel arquitectónico. En su obra el carácter anómalo y tosco del trabajo de la piedra, da protagonismo al artesano que lo realiza. Los edificios en piedra de la Edad Media, están influenciados por esos artesanos, ya que su poder creador surge de forma natural y artística como parte de su autorrealización.

Como señala Iglesias, el trabajador en la época Victoriana se convierte en una pieza más de la maquinaria industrial y Ruskin, junto a otros muchos, protesta por ese cambio tan significativo. Este pensador se convierte en el primero en afirmar que el bienestar de la sociedad depende del grado de goce que el hombre encuentra en el trabajo y a través del cual se gana el sustento. Ruskin advierte, por otro lado, que la separación del trabajo manual y del intelectual era contraproducente y negativa para ambos²⁵⁵.

Para Facundo, Morris expone y puntualiza en una conferencia, *Art Under Plutocracy* (*El arte bajo la plutocracia*), continuando las ideas de Ruskin, el contraste estético entre el arte de masas y el de las minorías. Morris mantiene que el arte intelectual o más elevado trata de llegar al placer visual, provocando emociones y educando la inteligencia de todos los hombres y en todos sus aspectos. Por otro lado las artes decorativas, consideradas más humildes, están unidas a las anteriores de forma imperceptible provocando emociones y dándole significación a la obra. Morris concibe que el mejor artista es el trabajador, dándole el carácter de artista al trabajador humilde²⁵⁶.

A nuestro modo de verlo, las obras de Ruskin y Morris constituyen lo que podemos entender como un acercamiento entre no sólo las artes sino entre todos los artistas. Aquí queremos incluir a artesanos, trabajadores manuales y gente sencilla que,

²⁵⁵IGLESIA, Rafael. *Arquitectura historicista en el siglo XIX*. Buenos Aires, Nobuko, 2005, pp. 91-94.

²⁵⁶FACUNDO, Tomás. *Formas artísticas y sociedad de masas. Elementos para una genealogía del gusto entre siglos XIX-XX*. Madrid, A. Machado Libros, 2001. p. 70.

sin tener que vivir en la ciudad, tratan de mantener el conocimiento y saber popular, mejorándolo y adaptándolo a un gusto de su época. El arte se manifiesta de esta manera, como ya hiciera en el Medievo, cuando se aprecia la artesanía por su valor distintivo, por dejar de manifiesto el buen hacer del artista, que deja su huella en la obra y disfruta mientras la realiza. Morris trata de acabar con las divisiones entre las artes y siguiendo con las teorías de su maestro, Ruskin, y considera indiscutible que las artes visuales tengan un carácter moral. Sus intentos de transformar las artes, para así poder transformar a la sociedad nos parecen ideas revolucionarias en aquella época, pero nos parece más interesante aun que sean aceptadas por los críticos y artistas, al comprender y reconocer las necesidades de la sociedad victoriana.

3. William Morris: escritor, creador y artista

Burdick nos presenta a William Morris como un personaje muy interesante por su capacidad de mostrar en todas sus facetas un alto grado de éxito. Morris es un hombre sobradamente prolífico ya que es capaz de desarrollar su faceta de artista, poeta, político, diseñador, activista y una figura pública de su tiempo. Sus logros en todos estos campos le permiten influenciar además todas esas áreas y alcanzar gran éxito en cada una de ellas. Su influencia llega hasta la actualidad, ya que en cualquier tratado de poesía, de arquitectura moderna, de decoración, de imprenta de libros o de activismo político, aparece citado en numerosas ocasiones.

En este mismo autor vemos que Morris aparece como un personaje en el que coexisten deseos como los de crear belleza en todas sus manifestaciones artísticas, sobre todo en una época donde la revolución industrial victoriana parece impedir que el arte llegue a la mayoría de los ciudadanos en su vida cotidiana. Sus esfuerzos son prolíficos en la mayoría de las actividades en las que pone empeño, consiguiendo una productividad increíble y pone sus esfuerzos en crear belleza y por hacer entender a la sociedad que es posible conseguir lo que predicaba²⁵⁷.

La investigación de Dore se reconoce en Morris como un hombre ‘del Renacimiento victoriano’, pues muestra gran maestría y creatividad en un sinnúmero de

²⁵⁷BURDICK, John. *William Morris: Redesigning the World*. Londres, Tiger Books International, 1997. p. 4.

medios artísticos. El problema para Morris es que desde el Renacimiento la sociedad se había estado preparando para la mecanización de la civilización y que durante ese tiempo se imponen los modelos estéticos clásicos. Con la fabricación en serie, con fin comercial se interrumpe el desarrollo espontáneo y original del arte Occidental. Es por esa razón, Morris trata de enfocar todas sus fuerzas en devolver el valor a los métodos del arte medieval, donde la obra siempre permanecía en manos del mismo artista o artesano.

Morris se siente muy influenciado por un pasado medieval que marca con fuerza sus ideales artísticos. Como indica Dore, lo paradójico es que además se convierte en todo un pionero en el estudio e investigación de la funcionalidad del diseño, pero también de la conservación y preocupación por el medio ambiente. Esto lo acerca a una actualidad inmediata pues su pensamiento avanzado, se convierte en relevante y cercano al gusto moderno, y al pensamiento contemporáneo²⁵⁸.

Queremos resaltar en nuestro estudio que Morris tiene inquietudes por desarrollar una mejora de las técnicas y de funcionalidad del diseño, algo que no se suele considerar elemental en un hombre que trata de volver a un pasado a través del arte y que realiza obras que tienen una estética medieval. Su capacidad de entender las necesidades de la sociedad se traslada no sólo a la obra de arte, sino que lo lleva a lo cotidiano, tratando de mejorar no sólo el estilo de una obra, sino su realización. Su faceta de hombre polifacético le permite probar e investigar de una manera admirable muchos campos de las artes plásticas. Es capaz de dejar de manifiesto una inquietud hasta entonces desconocida, su deseo de cuidar el medio ambiente, lo cual no era una preocupación en la sociedad victoriana. Podemos por ello pensar que si por un lado anhela la vida del pasado, también descubrimos que se trata de un hombre moderno y práctico, con inquietudes reales y altruistas que tratan de mejorar no sólo la calidad de vida de sus contemporáneos, sino que trata de proteger la naturaleza, la madre tierra.

Thompson expone que para algunos estudiosos, como Nikolaus Pevsner, en su obra *Pioneers of Modern Design (Pioneros del arte moderno)* Morris no se parece ni al trabajador victoriano ni tampoco al trabajador moderno. Su dificultad de reconciliar sus diseños con el movimiento moderno le impiden tener ese papel innovador y crucial. En cambio otros muchos intelectuales defienden su papel como creador de un nuevo estilo,

²⁵⁸DORE, Helen. *William Morris*. Londres, Chancellor, 2003, pp. 10-11.

de integrador de artes y por desarrollar su capacidad polifacética de un modo exitoso e innovador.

Este mismo crítico considera que Morris emerge como un idealista, que a diferencia de otros muchos artistas, se considera un hombre de integridad que a través de su propio trabajo, mejorando la calidad del ambiente de trabajo, la satisfacción por el mismo y la distribución de la riqueza. Así pues, consigue convertirse en un modelo a seguir para sus trabajadores, al mostrar que es posible resolver algunos de los problemas fundamentales que aun en la actualidad nos afectan²⁵⁹.

Otra faceta de Morris que nos llama la atención en nuestra investigación es su deseo de involucrarse en la obra, de ser parte del proyecto y de unirse a sus trabajadores, mostrando su capacidad de trabajo, sus deseos de aprender y mejorar. No creemos que esta sea una postura común entre sus contemporáneos que, dependiendo de sus recursos económicos, se interesaban normalmente por otros aspectos laborales. Su deseo de demostrar de forma práctica todo lo que predica, todo su pensamiento y su deseo de reforma nos parece realmente inspirador, por lo que no nos extraña que tuviera una gran influencia.

Manieri mantiene que para entender la figura de Morris como creador, defensor y democratizador del arte, hay que comprender sus orígenes, pues estos forman parte de su personalidad y de sus intereses. Su pasado es trascendente para nuestro artista y escritor, no sólo a nivel personal sino a nivel académico y formativo.

William Morris nace el 24 de marzo de 1834 en Clay Hill Walthamstow, Inglaterra. Morris es el hijo de una familia típicamente burguesa que tiene una ideología puritana a la que él se opone hasta el final de sus días²⁶⁰.

Otra eminente crítica de su obra, Poulson, opina que su situación social y económica es privilegiada, lo que le permite vivir en residencias familiares que le marcan desde su infancia y que tienen un papel importante en su forma de entender la vida. Como miembro de la clase media, tiene como primera residencia un edificio georgiano en Walthamstow, *Elm House*, un hogar sencillo, sin pretensiones, con un jardín precioso y en un pueblo encantador.

²⁵⁹ THOMPSON, Paul. *The Work of William Morris*. Londres, William Heinemann, 1967, pp. XV-XVI.

²⁶⁰ MANIERI-ELIA, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. Barcelona, GG Reprints, 2001, p. 13.

Su padre, socio de una empresa de agentes de bolsa exitosa, prospera mucho durante su infancia. Esto permite que la familia se mude a una casa aun mayor, cuando Morris cumple seis años. Woodford Hall, residencia Georgiana grande e impresionante, se sitúa en el borde del bosque Epping. Morris disfruta de una infancia feliz en la que la posibilidad de acceder a una naturaleza tan cercana le permite soñar y jugar. La lectura, los paseos en poni, montando en armadura de juguete, o la pesca con sus hermanos son lo que más le marcan durante su infancia. Es un niño amante de la naturaleza y del bosque en especial, de las iglesias antiguas de Essex y las catedrales, como la de Canterbury, que visita con tan sólo ocho años. Su capacidad de apreciar la arquitectura desde temprana edad, se convierte en una de sus grandes virtudes. En su visita a la catedral de Canterbury pensó al entrar, que las puertas de cielo se habían abierto. Se debe enfatizar que para el joven muchacho todo este entorno ya se convirtió en una fuente de inspiración e influencia²⁶¹.

Volviendo a tomar a Burdick como referencia, descubrimos que más tarde, es el propio Morris quien admite que sin su posición económica y social, nunca podría haber sido un poeta, artista, diseñador o político influyente. Su infancia llena mundos imaginarios en los que no tiene que preocuparse por las necesidades de la vida, es la que le permite acceder a una idealización del mundo. Además cuenta como experiencia el haber nacido en una familia rica y vivir en un lugar idílico, algo que la mayoría de sus coetáneos no pueden compartir, pues las condiciones de vida habían empeorado mucho durante esa época. Su formación educativa cuenta con muchas facilidades por su poder adquisitivo, pero es su creencia de que el trabajo es dignificante, el que le lleva a vivir en una contradicción. Por un lado, lucha por una sociedad idealista, sin clases sociales cuando descubre los efectos de la industrialización, pero su problema es que él mismo formaba parte de esa clase privilegiada, que se había desarrollado a base de la modernización de la sociedad.

Burdick mantiene que su infancia enfermiza y solitaria le hace permanecer mucho tiempo leyendo y pasando tiempo en el campo. La cercanía a la naturaleza se hace crucial en su educación y formación como niño. Su capacidad de observación de las distintas características de las flores, plantas, frutas y animales, le influenciará en la elección de temas y motivos de diseños posteriores. El joven Morris pasa más tiempo en la naturaleza jugando y soñando, inspirado por obras de Sir Walter Scott, que con sus

²⁶¹POULSON, Christine. *The Art of William Morris*. Leicester, Silverdale Books, 2004, p. 8.

amigos o hermanos. Su tendencia a adorar lo relacionado con lo medieval, queda clara desde su infancia, pero también surge posteriormente en sus diseños arquitectónicos y de interior²⁶².

Desde nuestra perspectiva es crucial que nuestro autor consiga esa conexión con la naturaleza pues, gracias a su conocimiento y a la apreciación de la misma, se siente embocado a plasmar más tarde esa manifestación en su creación. Su deseo de vivir en un mundo de fantasía durante la infancia lo lleva a traducirlo en sus creaciones posteriores. Lo mismo ocurre con su deseo de vivir en una casa bella y rodeada de naturaleza, o de sentirse rodeado por esa Edad Media, que lo inspiran en sus lecturas y en sus juegos, y que también lo acompañan posteriormente. Percibimos que todas estas influencias de su vida forman parte de sus obras y de sus intereses personales durante el resto de su vida.

Si seguimos el pensamiento de Dore descubrimos que la poesía y romances en prosa de Morris también se ven influenciados por la naturaleza. Esto ocurre, por ejemplo, cuando tiene acceso al pabellón de caza de la reina Elisabeth, lo que le conmueve por su bella e impresionante espesura. Defiende la naturaleza, desde su infancia hasta edad madura, a través de modelos inspirados en los recuerdos de juventud y por su interés en la horticultura, que queda patente en todas sus casas²⁶³.

Poulson insiste que tras la muerte de su padre, su familia sigue teniendo una buena situación económica, por su acertada inversión en una mina de cobre. De todos modos, tienen que mudarse a una residencia algo más modesta Water House, en Walthamstow, abandonando la rica y bella residencia de su primera infancia.

Con nueve años deja su hogar para ir primero a la *Preparatory School* en Walthamstow, y más tarde al Marlborough College, un nuevo centro anglicano, donde permanece casi tres años.

Es en el internado de Marlborough, donde siente que se aleja del evangelismo con el que creció, se acerca al anglo-catolicismo. Este nuevo anglo-catolicismo de la Iglesia

²⁶²BURDICK, John. *Op.cit.*, pp. 11-15.

²⁶³DORE, Helen. *Op.cit.*, p. 20.

de Inglaterra, aboga por el servicio a los pobres, pero además por la restauración de las ceremonias religiosas y católicas²⁶⁴.

Harvey y Press añaden que la escuela de Marlborough, cuenta con demasiados alumnos y está mal organizada, algo que permite que Morris pueda autoformarse mediante la lectura de libros y que se centre en intereses como la arqueología y la arquitectura. Su capacidad autodidacta marca más tarde su carácter y su tenacidad en la consecución de nuevas formas de expresión artística y literaria. La amplia biblioteca de la escuela le permite acceder a una gran literatura relacionada con el mundo medieval y la estética neogótica, lo que también le influye en las obras posteriores de su vida.

Como nos indican Harvey y Press, en 1851 abandona la escuela, tras una revolución organizada por los alumnos, volviendo a su residencia familiar, donde un tutor personal le prepara para su acceso a Oxford. Su llegada a Oxford en 1851 está marcada por una reforma educativa que apenas comienza entonces, en la que por la gran cantidad de alumnos, los tutores, indiferentes y cansados, continúan enseñando y siguiendo los modelos clásicos de enseñanza. La ciudad de Oxford sí que le concede a Morris el ambiente anhelado a nivel arquitectónico, lo que también marca sus posteriores intereses²⁶⁵.

Es importante apreciar, desde nuestra perspectiva investigadora, que Morris no tiene una formación tradicional o reglada. Su crecimiento rodeado de naturaleza, como ya se indicara antes, y su educación con tutores o en colegios queda determinada por una libertad de aprendizaje. Como sabemos en la segunda escuela es donde tiene acceso a una gran biblioteca donde puede ampliar sus conocimientos. La mala organización de la segunda escuela es la que le permite elegir aquello que quiere aprender, liberándolo de normas académicas y buscando, en la practicidad o en su capacidad autodidacta, un modo de aprendizaje. Debemos pensar que el joven Morris es un joven inteligente, pues tan sólo en unos meses es capaz de prepararse, con un tutor, para su ingreso en la universidad. En la universidad es capaz de seguir con su formación, pero el modelo educativo que se le impone no concuerda con su forma de aprender.

²⁶⁴POULSON, Christine. *Op.cit.*, pp. 9-10.

²⁶⁵HARVEY, Charles; PRESS, Jon. *William Morris: Design and Enterprise in Victorian Britain*. Manchester, Manchester University Press, 1991, pp. 13-15.

4. Primera época: los años de Oxford

Volviendo a tomar a Burdick como referencia vemos que Morris comienza su formación como clérigo anglo-católico en el Exeter College. Desde su llegada conecta con otro joven artista, Edward Burne-Jones (1833-98), que se convierte en un amigo y compañero durante el resto de su vida.

En Oxford existe una división de clases muy marcada y Edward Burne-Jones, hijo de un artesano de Birmingham, no es el prototipo de estudiante en Oxford. Es aquí que Morris comienza a mostrar su consciencia social, al hacerse su amigo y compañero de por vida, dejando de un lado las diferencias entre las clases sociales.

Este mismo autor mantiene que ambos jóvenes comparten sus intereses formativos como futuros clérigos, pero su desilusión por la frialdad despiadada de su tiempo les lleva a incluso plantearse el formar una nueva orden monástica católica, como escape junto con otros compañeros del entorno de Burne-Jones, que desde entonces también se convierten en amigos de Morris. Las preocupaciones de este grupo de jóvenes no sólo se centran en la religión sino en la escritura, la poesía y los problemas sociales.

Los jóvenes tratan los temas tradicionales entre alumnos de la universidad, pero además es su hastío con la sociedad contemporánea el que les lleva a tener una profunda devoción por la cultura inglesa en la Edad Media. Poco a poco sus intereses se van expandiendo a áreas seculares, con adaptaciones de obras medievales o difíciles teorías sociales como las de Thomas Carlyle o John Ruskin²⁶⁶.

En las reuniones del grupo, según Dore, además se discute sobre las lecturas de Shakespeare, Tennyson, Carlyle, Ruskin entre otros. Es aquí cuando Morris comienza a transmitir su entusiasmo por las artes visuales y hace que sus compañeros descubran a su admirado Ruskin. Sus posibilidades económicas le permiten viajar a Francia en 1845, donde descubre las maravillas arquitectónicas de Amiens, Beauvais y Chartres; y descubre con entusiasmo la pintura flamenca. A su vuelta del viaje trata de transmitir todos estos descubrimientos a sus compañeros de Oxford²⁶⁷.

²⁶⁶BURDICK, John. *Op.cit.*, p. 20.

²⁶⁷DORE, Helen. *Op.cit.*, p. 13.

Como hemos visto, antes su formación en un principio es autodidacta durante un periodo de tiempo y los años pasados en Oxford se hacen cruciales en su formación como artista. Hay un elemento que queremos destacar en nuestra investigación, que es su capacidad de aprender entre compañeros, de intercambiar conocimientos o descubrimientos y de pertenecer a un grupo donde sus amistades discuten temas sociales, artísticos y literarios. Es interesante que Morris quiera transmitir sus descubrimientos a nivel artístico, pues entendemos que para él es el poder verlo de forma real lo que le impacta, y lo que le empujará a seguir estudiando el arte *in situ*, algo que mantendrá durante el resto de su vida.

Como dice Burdick, las hermandades religiosas, seculares y comunas comenzaban a proliferar como respuesta a las urbes deshumanizadas y dominadas por el comercio. Esta es la Inglaterra degradada que Morris encuentra, que le resulta muy diferente a la que había leído durante su juventud en las obras de Dickens. La hermandad de Morris en Oxford es poco más que una camarilla colegiada, caracterizada por sus diferencias en pensamientos sociales, en oposición con las de sus compañeros capitalistas²⁶⁸.

Encontramos relevante para nuestro estudio que tanto Morris como Burne-Jones sintieran deseos de convertirse en clérigos o de formar parte de una orden monástica. Entendemos que ambos jóvenes tienen una sensibilidad muy marcada y un deseo de mejorar su entorno, pues les resulta doloroso estar rodeados de esa deshumanización tan propia de la industrialización. Es por ello que, cuando ya establece su círculo de amistades o hermandad, sienta más cercanía con aquellos conocidos de Burne-Jones que con los jóvenes adinerados, quienes no comparten sus mismas inquietudes a nivel espiritual o social.

Thompson expone, en su estudio sobre el artista, que sus deseos formar una hermandad monástica son más tarde sustituidos por una gran admiración por la ya establecida Hermandad Prerrafaelista. Morris logra saber de la misma a través de su revista *The Germ* y por la lectura de las conferencias que Ruskin da sobre artistas modernos, en Edimburgo en 1854. Las ideas y enseñanzas de Ruskin le parecen toda una revelación, como su obra *The Stones of Venice*, por su defensa de la libertad del trabajador a través del estudio de los edificios medievales, antes de que se estableciera la división entre artesano y arquitecto durante el renacimiento.

²⁶⁸BURDICK, John. *Op.cit.*, p. 23.

Continuando con la exposición de Thompson, Morris es capaz de comprender las enseñanzas de Ruskin y Carlyle, donde la Edad Media muestra un modo de vida coherente, pues demuestra un entendimiento de los deberes sociales, y ofrece una expresión artística libre y feliz para los artesanos. Además del estudio y su compartida admiración con los compañeros del grupo de las obras de Shelley, Keats y Tennyson surge su deseo de escribir y compartir su propia poesía, que hasta entonces sólo era privada. Su poesía impresiona a su audiencia desde el principio, por su originalidad y sus imágenes extrañas, aunque sus primeros poemas publicados están marcados por cierta torpeza. Desde entonces lee alegremente poemas a sus compañeros ya que como comenta: *'Well, if this is poetry, it is very easy to write'*.

Este mismo autor mantiene que la segunda vez que viaja fuera del Reino Unido va acompañado de uno sus compañeros Burne-Jones, en un viaje por Francia y Bélgica. Durante la visita a París es donde tienen la oportunidad de ver la exhibición de los Prerrafaelistas. Morris descubre además, durante este viaje el encanto del campo, los prados, los trigales. Las notas de color que aparecen representadas en amapolas rojas, los árboles frutales con sus sombras y las vides enmarcadas por un cielo muy azul le aparecen con una nueva belleza. Las catedrales góticas francesas también causan gran impresión en él. A Burne-Jones le impresiona el descubrimiento de obras de Rossetti y más tarde las obras del Louvre. Es al final de estas vacaciones cuando ambos, Morris y Burne-Jones, deciden que su futuro profesional está en el arte y no la iglesia. Por ello, deciden volver a Oxford para terminar lo antes posible sus estudios y cambiar de enfoque su carrera profesional con un Morris que quiere ser arquitecto y un Burne-Jones que anhela ser pintor²⁶⁹.

Henderson entiende que Morris siempre haga referencia a este viaje como momento crucial en su vida, tanto en sus conferencias como en sus cartas posteriores, pues es aquí donde llega a comprender la importancia de la creación y la percepción de la belleza en su vida. En 1855 su propia hermandad decide publicar una revista mensual, como escaparate para ensayos de arte y arquitectura. Esta publicación *The Oxford and Cambridge Magazine* fue publicada durante un año y Morris publica aquí muchos de sus versos cortos, inspirados en romances caballerescos.

²⁶⁹THOMPSON, Paul. *Op.cit.*, pp. 4-6.

Durante este periodo Morris funciona como el portavoz del grupo pero además subvenciona la publicación, siempre tratando a sus compañeros como iguales. Por aquel entonces su hermandad de Oxford ya sentía un compromiso por una reforma social, pero Morris no lucha por ello fervorosamente hasta mucho más tarde, ya en su madurez. Desde su primera publicación el 1 de enero de 1856 se publican ochocientos ejemplares que apenas se venden, pero que lograron gozar de cierto prestigio, al contar con la colaboración de Dante-Gabriel Rossetti y con el aprecio de Ruskin.

Continuando con la investigación de Henderson, encontramos que tras la finalización de sus estudios, con un mero aprobado, el artista comienza a trabajar con un arquitecto defensor del estilo de renacimiento gótico. Durante su permanencia en el estudio, unos nueve meses, Morris descubre en la arquitectura la mayor de las artes visuales. Su experiencia también le permite conocer a Philip Webb (1831-1915), el ayudante principal, con el que mantiene una buena amistad durante el resto de su vida y con el que comparte muchos proyectos posteriores²⁷⁰.

A nuestro parecer Morris se siente con un nuevo estímulo al salir de Reino Unido por segunda vez y poder compartir con su compañero Burne-Jones esos descubrimientos. Es a raíz de este viaje que la naturaleza se le aparece diferente y que las construcciones góticas le despiertan un deseo inusitado de abandonar su carrera eclesiástica y dedicarse a la arquitectura. Su interés por publicar ensayos sobre arte o arquitectura le permite comenzar a mantener un contacto con tanto Ruskin como con los miembros de la Hermandad, algo que mantendrá hasta el final de sus días. Su poesía comienza a ser publicada también, iniciando otra faceta artística, la de escritor no sólo de prosa, sino de poesía. Queremos remarcar que Morris suele ser un hombre que no abandona ni las amistades ni sus intereses a lo largo de su vida. Es bastante interesante que casi todos estos intereses y personas que aparecen en su vida desde la juventud, sigan teniendo un papel determinante hasta el final. Si vemos que abandona su faceta eclesiástica, podemos afirmar que, más tarde, Morris pasa a predicar por la mejora y la defensa del arte y posteriormente por la mejora social.

Otra nota que queremos destacar y aparece en Manieri es que durante el tiempo que William Morris trabaja en el estudio de George Edmund Street, con el joven arquitecto G.E. Street, Morris aprende a diseñar detalles arquitectónicos, a modelar en

²⁷⁰HENDERSON, Philip. *William Morris: His Life, Work and Friends*. Aylesbury, McGraw-Hill Book Company, 1967, pp. 52-55.

yeso y a tallar la madera. Todos estos conocimientos resultarán decisivos para sus posteriores proyectos. Burne-Jones, a su vez, comienza a estudiar pintura con Dante-Gabriel Rossetti en Londres, por lo que William le visita la mayoría de los fines de semana²⁷¹.

Burdick añade que el entusiasmo de Morris por la arquitectura va disminuyendo considerablemente, para más tarde comprender que los conocimientos adquiridos le permitieron ver, como ya le ocurre a Ruskin, que el arte y la arquitectura son expresiones de una sociedad particular, lamentando la simple imitación de edificios y no del modo de vida. Pero estos no son los motivos por los que deja sus prácticas, sino que fue el contacto con los Prerrafaelistas y su modo de vida, el que le empuja a buscar un nuevo mentor en Londres, junto a su amigo Burne-Jones, donde aprende a desarrollar más sus actitudes que sus habilidades²⁷².

Nos parece necesario recalcar, para la mejor comprensión de esta investigación, que el aprendizaje de Morris se ve enriquecido, desde su perspectiva, cuando tiene acceso a un grupo de artistas que comparten con él un interés, como ya le ocurriera durante sus años de formación en Oxford. Entendemos que el joven descubre que la arquitectura no tiene la capacidad de revivir un estilo de vida, sino de recrear una forma de edificar. Ante la imposibilidad de avanzar y darle un sentido social a su formación arquitectónica, pasa a unirse a la Hermandad Prerrafaelista, con la que comparte un modo de vida comunal, y una instrucción que lo enriquece a nivel personal, artístico y espiritual.

Palmer considera que Morris, desde su juventud, tiene la capacidad de ver su entorno desde la visión del pasado. Esto lo logra gracias a unos valores que no estaban ya vigentes y a la lectura de autores influyentes de la época como Thomas Carlyle y John Ruskin, quienes estaban en contra de la moral del capitalismo industrial y laureaban la vida idealizada del monasterio en la Edad Media. Para Carlyle el trabajo y los salarios forman una de las mayores dificultades de su tiempo. Esa acusación del ‘nexo dinerario’ es la que logra una respuesta de Marx y queda para siempre en la conciencia de Morris.

²⁷¹MANIERI-ELIA, Mario. *Op.cit.*, p. 15.

²⁷²BURDICK, John. *Op.cit.*, p. 34.

Según Palmer, Carlyle defiende otra doctrina que también influye a Morris: su idea de que todo trabajo, incluso el manual, es la raíz de la vida, ya que puede ser considerado noble y sagrado. John Ruskin defiende, a su vez, que el trabajo proporciona un deleite creador. Ambos autores son cruciales en su vida, pero Ruskin se convierte en su maestro, algo que Morris siempre le agradecerá.

Siguiendo con el estudio de este autor encontramos que Ruskin defiende que tanto sociedad como arte aparecen unidos moralmente desde sus comienzos. Su gran aportación viene de la inclusión de todas las artes, incluyendo las visuales. Además para Ruskin el poder las artes, a modo de expresión del ser moral del artista, también permite contemplar la vida de la sociedad en la que se desenvuelve. Es así como explica los periodos del arte ricos o pobres, uniéndolos a la calidad de vida de la gente de ese tiempo.

Hay que señalar que, según Palmer, aunque Morris leyera a Carlyle y a Ruskin, en sus comienzos no conoce bien la situación laboral ni la calidad de vida de los trabajadores. Es por ello que hay que marcar que su noción y aborrecimiento del capitalismo en los años 1850 proviene de la infelicidad y anarquía que por entonces reinaba en las grandes ciudades. La hipocresía también crece en la ciudad, en su pensamiento y en su representación física, transformándose en formas que insultan la arquitectura²⁷³.

Para nosotros la influencia que tanto Carlyle como Ruskin ejercen en el joven es claramente notoria. Como investigadores descubrimos que Morris, que pertenece a la sociedad burguesa y adinerada, realmente no tiene necesidad de trabajar ni de formarse para poder aplicar sus conocimientos a una profesión provechosa. Su formación está unida a un espíritu inquieto y sensible, que desea descubrir nuevas formas de mejorar un entorno en el que no se siente cómodo y que quiere devolver a un pasado que desde su perspectiva le parece más humano y más justo.

²⁷³PALMER THOMPSON, Edward. *William Morris, de romántico a revolucionario*. Valencia, Alfons el Magnànim, 1988, pp. 35-46 *passim*.

5. Un nuevo tiempo: la Hermandad Prerrafaelista, *Arts and Crafts* y el proyecto de *Red House*

En Burdick descubrimos que en enero de 1856 es cuando Burne-Jones conoce finalmente a Dante Gabriel Rossetti, la figura más notoria de los Prerrafaelitas. Ya en mayo de ese mismo año se muda a Londres para ser alumno del artista, y Morris se acerca al grupo a través de su amigo. Finalmente también se muda a Londres, para seguir una carrera artística.

Según este autor, se ha considerado a William Morris and Edward Burne-Jones como miembros del movimiento Prerrafaelista, pero esto no es realmente cierto. El grupo del movimiento Prerrafaelista ya estaba, en cierto sentido, disuelto cuando los jóvenes llegan a la ciudad. La mayoría de los miembros más conocidos continúan con sus carreras exitosas, pero ya no les acompaña la controversia ni el desafío que en un principio provocaron²⁷⁴.

Recabamos la opinión de Palmer que sostiene que tras su llegada a Londres y hasta 1890 Morris renuncia a analizar el origen de su ‘odio a la civilización’ para dejarse seducir por lo ‘romántico’. Es entonces cuando conoce a Dante Gabriel Rossetti y a los otros miembros de la Hermandad Prerrafaelista. La Hermandad representa a un grupo de artistas que desean alzarse contra el arte académico, aunque ni tienen un ideal coherente, ni unas aptitudes organizadas. Fundada ya en 1848, los participantes de la Hermandad se reúnen para dialogar, con un matiz de cierto misterio, pero con una indudable asiduidad y entrega.

La fama de la Hermandad era ya conocida por Morris y Burne-Jones, desde sus tiempos en Oxford, con la lectura de *The Germ* y el posterior apoyo de Ruskin al movimiento. Su arte se manifiesta como una revuelta en el mundo de las artes visuales y como la representación del arte mismo en cada una de sus obras²⁷⁵.

La carrera de Morris como pintor, como indica Poulson, es bastante breve pues nunca le resultó fácil realizar trabajos imaginativos. El joven artista y su compañero Burne-Jones encuentran fascinante una obra literaria de la Edad Media, la cual les influenciará durante el resto de sus días. La obra publicada de Sir Thomas Malory,

²⁷⁴BURDICK, John. *Op.cit.*, p. 34.

²⁷⁵PALMER THOMPSON, Edward. *Op.cit.*, pp. 47- 48.

Morte d' Arthur, ya escrita en el siglo XV, es el último florecimiento de la leyenda del rey Arturo, que no era muy conocida entonces, con sus ideales caballerescos y su amor cortés²⁷⁶.

Tomando nuevamente la referencia de Burdick, advertimos que este afirma que Morris y Burne-Jones van a Londres para recibir lecciones de la vida de Rossetti, el artista más carismático y conocido de la Hermandad con una reputación conocida por su poesía y su pintura. La Hermandad ya se había formado anteriormente en 1848, como ya hemos visto antes, con artistas como: John Everett Millais, William Holman Hunt, Ford Maddox Brown y Rossetti; que acuerdan firmar sus cuadros con las iniciales, en un principio secretas, P.R.B (Pre-Raphaelite Brotherhood). Su publicación, *The Germ*, influye a Morris y sus compañeros de Oxford a crear su propia revista. Ambos grupos se sienten muy influenciados por la poesía y los romances caballerescos, el arte medieval y las enseñanzas de Ruskin.

Para este pensador, Rossetti se presenta como un artista salvaje, juguetón, melancólico, pero con un desorden bipolar que hace que muchos de sus amigos y seguidores le vayan dejando de lado progresivamente a lo largo de su vida. Rossetti es el que introduce a Morris y a Burne-Jones en el mundo artístico del Londres de la época, les enseña el estilo y la sustancia de un artista revolucionario como él, y a vivir de forma despreocupada. Es así como Morris adquiere el típico semblante de romántico, con un aspecto rebelde e imponente que le hace famoso²⁷⁷.

Opinamos que para el joven Morris y Burne-Jones es todo un honor que su admirado Rossetti los tome como tutor no sólo en las artes sino en la vida artística. Su carácter parece corresponderse con lo que entendemos es propio de un espíritu romántico. El artista y su círculo, que ya ha sufrido una escisión dentro del grupo, se abre a la incorporación de estos jóvenes artistas que además de compartir intereses, tienen grandes deseos de aprender. Como ya hemos anotado anteriormente y queremos remarcar en la investigación, para Morris, el poder aprender en comunidad o con un círculo de artistas que intercambian sus conocimientos y descubrimientos, es mucho más enriquecedor que aprender siguiendo las normas de las escuelas oficiales. La Hermandad muestra un interés tan destacado como el suyo por los temas medievales, lo que le lleva a desarrollar esa temática e inspiración en obras a lo largo de su vida.

²⁷⁶POULSON, Christine. *William Morris*. Royston, Eagle, 1998, p. 19.

²⁷⁷BURDICK, John. *Op.cit.*, p. 36.

Como indica Calloway, Ruskin defiende que un arte bello sólo puede estar producido por personas que tengan cosas hermosas a su alrededor. Entre 1860 y 1870, uno de los aspectos más interesantes de la vida de los artistas para el público es el saber no sólo cómo son las obras del artista, sino conocer la forma en la que viven. El ideal del arte por el bien del arte, gana importancia y el deseo de dedicar una vida al arte se hace cada vez más una vocación. Esto también llega a los estudio de los artistas, que se convierten en lugares consagrados a un nuevo culto, a la belleza más introspectiva. Se defiende, por esta época, la sensibilidad individual del espectador, para crear una actitud contemporánea del arte y se da importancia al temperamento del artista. El estilo de vida de los artistas del movimiento estético es de interés general durante la mayor parte del periodo. El modo en el que decoran sus casas y estudios complace los gustos y va a influenciar la decoración de interiores de forma elegante²⁷⁸.

Gaham y Harris mantienen que Rossetti también influencia a Morris acallando su consciencia social y centrando sus intereses en una filosofía estética y artística. Morris comienza a experimentar creando poemas, bordados e iluminando manuscritos y dando forma a sus fantasías creativas. Es así como Morris diseña un pesado mobiliario, grande y con marcado estilo medieval para las habitaciones que comparte con Burne-Jones en Red Lion Square, adoptando el lema personal del pintor Van Eyck: *Als ich kanne, in can*.

Ambas críticas mantienen que este se convierte en un momento decisivo para Morris, que ante la imposibilidad de encontrar mobiliario del gusto de Burne-Jones o suyo, decide diseñarlo; estableciendo una tendencia que sigue en todos sus hogares y que impulsa, posteriormente, a la creación de su propia empresa: la firma de *Morris, Marshall, Faulkner and Co*.

Los diseños de Morris para Lion Square, cuentan con mesas y sillas rudimentarias y primitivas que son realizadas por un carpintero local. Estos son seguramente los únicos diseños de muebles que Morris realiza íntegramente. En su residencia de Lion Square, estudia pintura y trata de realizar una obra con inspiración en

²⁷⁸CALLOWAY, Stephen (ed.). *Op.cit.*, pp. 90-92.

la obra '*Morte d' Arthur*'; pero el artista encuentra la tarea difícil, lo que le crea gran frustración, por lo que su carácter empeora considerablemente²⁷⁹.

Ya en 1857, como dice Thompson, Rossetti reorganiza una nueva Hermandad para pintar unos frescos para el nuevo Dabating Hall de Oxford, en el que Morris participa. La temática de la misma son escenas de *Morte d'Arthur*, pero la falta de experiencia, de seriedad y de conocimientos provocan que no se traten bien las fachadas de ladrillos y que los frescos empiecen a desaparecer casi al ser completados²⁸⁰.

Los estudios de Dore indican que durante su estancia en Red Lion Square, antigua residencia de Rossetti, Morris y Burne-Jones cuentan con la protección de Ford Madox Brown, otro de los principales representantes de la Hermandad Prerrafaelista. Madox defiende que la sociedad está dividida en dos: los pintores y los que compraban sus pinturas. Es por tanto que Rossetti siendo consciente de la riqueza de Morris le anima a comprar algunos cuadros de sus amigos de la Hermandad como: *Hayfield* de Brown o *April Love* de Arthur Hughes, además de *Autumn Leaves* de Millais y *The Scapegoat's* de Hunt²⁸¹.

Rossetti tiene gran influencia en el joven Morris que se siente impresionado por el artista. Rossetti que, por aquella época estaba en la cumbre de su creación pictórica y poética, le anima a pintar, a lo que Morris contesta: '*Rossetti says I ought to paint, he says I shall be able; now as he is a very great man, and speaks with authority and not as the scribes, I must try.*' Aquí la admiración por Rossetti queda patente y su autoridad como experto artista, le anima a pintar, aunque Morris muestra cierto recelo hacia su propio talento²⁸².

Según nuestra lectura la relación de Morris y sus mentores, Ruskin y Rossetti, es bastante particular, pues en ambos casos nos parece que intenta demostrar, de forma práctica, que puede dar forma a todas sus enseñanzas. El hecho que señale la diferencia de Rossetti y los escribas, nos hace entender que para Morris el arte se convierte en su nueva religión. Además percibimos que los profesores de las reales academias se han convertido en esos escribas, que están anclados en el pasado, en las normas y que no desean abandonar su estatus privilegiado. La influencia de Rossetti en la adquisición de

²⁷⁹GANHAM, Joanna; HARRIS, Jennifer. *William Morris and the Middle Ages*. Manchester, Manchester University Press, 1984, pp. 9-10.

²⁸⁰THOMPSON, Paul. *Op.cit.*, p. 9.

²⁸¹DORE, Helen. *Op.cit.*, p. 34.

²⁸²GANHAM, Joanna; HARRIS, Jennifer. *Op.cit.*, p. 10.

obras de otros miembros de la Hermandad puede ser entendida también de forma negativa, pues ve que la rica economía de Morris se convierte en una ayuda para los otros compañeros del grupo, por lo que hay que aprovecharla.

Otro elemento que nos presenta Palmer es que en el entorno de admiradores de la Hermandad, Morris es el blanco de las risas ya que sus cuadros se ven como los de un aficionado, con figuras que no tienen las medidas o proporciones correctas. Ante su imposibilidad de realizar un cuadro de Isolde con belleza, Rossetti lo envía otra vez a estudiar la 'naturaleza' haciendo así bocetos de otro tipo de 'belleza'.

Al principio de la primera Hermandad Prerrafaelista, que ya se había fraccionado cuando Morris y Burne-Jones conocen a Rossetti, existía un desconcierto dentro del grupo, pues todos los que formaban parte de la misma se manifiestan en contra del arte, señalado como culto, en la época victoriana. Muchos de los primeros Prerrafaelistas provienen de clases medias o bajas y tienen que luchar para ser reconocidos como escritores. Para otros personajes influyentes de la época, como Keats, también es difícil entrar dentro de los gustos aristocráticos o círculos artísticos.

La realización de los frescos de Oxford se convierte, según Palmer, en toda una aventura en la época de rebelión juvenil de Morris. Durante ese tiempo está rodeado de otros jóvenes apasionados por el arte y en un entorno que le permite vivir en su mundo soñado, aunque siga viviendo en su Inglaterra victoriana e industrial²⁸³.

Burdick mantiene que Morris no se corresponde con el canon de estética de los artistas románticos por su aspecto descuidado y sus arrebatos emocionales. Es un joven inexperto en el amor al que idealiza imaginándolo como el de las obras de caballería o asociándolo a la representación artística. Las dos mujeres a las que ha amado hasta entonces son su madre y su hermana mayor, ambas se llamadas Emma. Su capacidad de comprender la realidad de las dificultades en las relaciones personales es por entonces cuestionable.

Una noche, durante su estancia en Oxford, Morris se acerca a un teatro donde Rossetti and Burne-Jones le indican la presencia de una joven de gran belleza, Jane Burden. La joven tiene un rostro fino y pálido, con una estructura ósea delicada, una pose elegante, y un cabello largo y oscuro. Ella es la representación del canon de belleza

²⁸³PALMER THOMPSON, Edward. *Op.cit.*, pp. 52-54.

prerrafaelita en plena juventud, y Morris animado por Rossetti se acerca a la joven. A su vez Rossetti, que ya estaba en una relación y pronto se promete con la joven Elizabeth Siddal, contribuye, con ese gesto, a crear una relación ambigua con los Morris desde sus comienzos.

Como nos indica nuevamente Burdick, las diferencias dentro de la pareja son notables por sus diferencias sociales, económicas y sus caracteres, que son muy desiguales. Él es un soñador que quiere conquistarla con recitales de poesía, un joven locuaz y transparente; mientras ella es una joven tranquila y misteriosa. Finalmente, se cansan y tienen dos hijas, pero el matrimonio ha de sobrevivir problemas de salud e infidelidad; aunque la pareja sigue unida hasta la muerte de Morris.

Siguiendo el estudio de este autor vemos que Jane es el modelo del canon de belleza de la Hermandad, ella es la musa de su esposo en la única obra en óleo que sobrevive hasta el presente, *La bella Isolde*, obra que muestra las dificultades de Morris como pintor o retratista. Se cuenta que en la parte posterior de la obra Morris escribe: ‘*No puedo pintarte, pero te amo*’. Rossetti también toma a Jane como musa en muchas de sus obras, dotándola de una sexualidad distante y de una pasión escondida que él encuentra, más tarde, durante su romance, en la década de 1870, lo que hace sufrir enormemente a Morris. Consciente de la situación, Morris se aparta y marcha más tarde a Islandia, dejando a la pareja vivir en su residencia de Kelmscott Manor durante dos años. Es así como vive en silencio la traición de su mayor maestro²⁸⁴.

Desde nuestra perspectiva, Jane Burden es una joven con una belleza natural y atípica para la época, por su elegancia y por resultar muy atrayente, dones que la hacen muy especial a los ojos de los Prerrafaelistas. Su estilo resulta tan majestuoso y elegante que causa gran impacto no sólo en Morris que cae rendido a sus encantos, sino en todos aquellos que entran en contacto con la joven, entre los que están Rossetti con quien más tarde se involucra a nivel sentimental. Podemos decir que la joven tiene la suerte de entrar en contacto con un grupo de artistas que descubren que esa belleza idealizada se hace real en la joven. Por otro lado, a nuestro parecer, su apariencia la va a limitar a ser considerada, tan sólo como un canon de belleza, perdiéndose su personalidad o carácter, que queda ensombrecido por su belleza.

²⁸⁴BURDICK, John. *Op.cit.*, pp. 38-41 .

En cierta medida Thompson mantiene que cuando Morris y Jane se casan, en 1858, Morris ya ha descubierto su incapacidad de pintar, y no se puede considerar un pintor como sus admirados colegas de la Hermandad. Por ello comienza a soñar con crear un paraíso o palacio del arte para poder vivir con su bella esposa y sus hijas. En realidad, se puede decir que si Morris hubiera dedicado más tiempo a su estudio de la pintura, habría llegado a ser un reconocido pintor. Cuando abandona la pintura ya ha logrado casi vencer su torpeza y su rigidez en las figuras, pero ha adquirido un sentido del color que resulta insólito y sabe reflejar una hermosura imaginativa²⁸⁵.

Poulson remarca que, en un principio, el matrimonio de Morris es feliz y que comparten un sueño, el de crear un hogar personal que es diseñado por Philip Webb, que tras dejar el taller de Street, establece su propio taller como arquitecto. Esta casa resulta encantadora, es un ejemplo de hogar sin pretensiones. Además es un ejemplo precoz del estilo Gótico neo-vernacular, que ya se empezaba a usarse en edificios domésticos. La casa se llama *Red House* por el material usado un ladrillo rojo de la zona, con el que se la construye. Además según Mackail, biógrafo del artista, es planeada de manera que se mantenga intacto el entorno natural a su alrededor, pues es construida en un huerto²⁸⁶.

Se puede pensar, según Dore, que Rossetti se enamora desde un principio de Jane, pero Rossetti ya estaba en una relación y casi comprometido. Es tras la muerte de su mujer cuando comienza el romance con Jane, lo que influye de forma significativa en la creación de sus numerosos retratos y de algunos de sus poemas más excepcionales.

La relación entre Jane y Rossetti debe de ser dolorosa para Morris, lo que contribuye a que el artista se centre más en su trabajo y en el arte que en su vida personal. Morris, que era un hombre muy activo y fuerte, tiene además una personalidad totalmente opuesta a la de Jane, quien tiene una salud muy quebradiza durante toda su vida, algo muy típico entre muchas señoras victorianas.

Dore opina que aunque Morris adorara la pintura, su dificultad para realizar el cuadro de Jane le frustra tanto que los que lo terminaron son Rossetti y Brown. Morris se encuentra más cómodo cuando pinta parte de la decoración, ya sea en muebles,

²⁸⁵THOMPSON, Paul. *Op.cit.*, p. 11.

²⁸⁶POULSON, Christine. *William Morris*. Royston, Eagle, 1998, p. 30.

techos o en la iluminación de libros que cuando tiene que realizar figuras humanas o animales²⁸⁷.

Otra autora que estudia el tema es Sanjuán, quien considera que los artistas de la Hermandad, desde sus comienzos, se oponen a las normas impuestas por una sociedad y una escuela de arte académica que se extienden no sólo a Gran Bretaña, sino al resto de escuelas de Europa. William Morris, todavía en 1891, desea una cercanía a la naturaleza, como aun defendían los pintores y poetas románticos, alejándose de la mecánica moderna que cada día alejaba más al hombre de la madre naturaleza.

Esta cercanía a la naturaleza se traduce en grandes esfuerzos por copiar las apariencias externas de la realidad, pero cambiando actitudes, vestimentas y modelos (ya que se usaban unos a otros como modelos reales), para crear un ambiente que en ningún caso era realista. Los mundos fantásticos creados por escritores, como Keats, empujan a los artistas a buscar modos de expresarse de forma íntima y personal, a través de una pintura excelsa. Rossetti también trata de reconciliar el romance y la naturaleza perdiéndose en un mundo en el que ya nada es real.

Sanjuán sostiene que la pintura prerrafaelista desea volver a la naturaleza de modo que se puedan explorar las prácticas de su tiempo, evitando así alcanzar los extremos, cuando la obra pictórica se convierte tan sólo en una copia naturalista. Los Prerrafaelistas tratan de tocar temas muy diversos en las obras pictóricas, pero siempre influenciados por la inspiración literaria. El anhelo de crear un mundo donde se unen las características del sueño romántico y la cercanía a la vida natural, estimula a artistas como Brown y Morris a utilizar también esos recursos realistas en sus obras poéticas, pero con unos marcados temas medievales.

Esta misma crítica considera que William Morris siente, como artista, la necesidad de perderse en el pasado para olvidar la sociedad capitalista y la espantosa estética victoriana. En 1891, defiende esa postura cuando al dar una conferencia sobre los Prerrafaelistas ingleses, salvaguardando esa necesidad de volver a mirar a tiempos pasados, algo que tanto Rossetti como Burne-Jones muestran²⁸⁸.

²⁸⁷DORE, Helen. *Op.cit.*, pp. 42-44.

²⁸⁸SANJUAN ÁLVAREZ, Cristina. 'El movimiento prerrafaelista: de la fidelidad a la naturaleza a una religión del arte', *Cuadernos de investigación filológica*, núm. 9, 1983, [en línea]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=68948>, [Consulta: 26 septiembre 2015], pp. 175-178.

La sociedad capitalista, continuando con la exposición del estudio de Palmer, en realidad es muy diferente de la estética ansiada por la Hermandad. La pobreza y la insatisfacción forman parte de la situación diaria de hombres y mujeres de la época. Los lienzos de los Prerrafaelistas exponen su añoranza y sus deseos de hallar algo más noble e ideal que les permita lograr subsistir a la cruda realidad que les rodea. La postura de los Prerrafaelistas se opone a lo que creen cruel, antiestético e insensible. Como Burne-Jones señala: '*Cuanto más materialista se haga la ciencia, más ángeles pintaré yo*'²⁸⁹.

En cierta medida, Lucie-Smith y Cahil defienden que la Hermandad de los Prerrafaelistas trata de restablecer el ideal estético y artístico de las artes plásticas. Quieren volver a un pasado poetizado en el que la naturaleza, a través de sus obras, inspira tanto a sus creadores como al público. El deseo de volver al pasado es una clara manifestación de su rebeldía artística, ya que están en un mundo que sólo mira al futuro y que cada vez se hace más inhumano, más mecánico. Ese universo de los Prerrafaelistas queda plasmado en sus obras, convirtiéndose en una forma de evasión del contexto social, económico, artístico, permitiendo, mediante sus obras, hallar paz y confort en el arte.

Ambos críticos piensan que muchos jóvenes prerrafaelistas crean ese vínculo con el pasado a través de la naturaleza y de la Hermandad en sí. El caso de Morris es diferente, pues contaba con una infancia y una juventud en la que ya había tenido esas ideas y esa aspiración de reflejar la belleza a través del arte. Antes de unirse al movimiento y de influenciarse por sus compañeros, él ya había interiorizado su deseo de dedicarse al arte a través de las lecturas, del contacto con la naturaleza y con el mundo de los sueños²⁹⁰.

Es nuestra opinión que la sociedad victoriana no está sólo marcada por una pobreza de diseño, de calidad de vida y de justicia social, sino que a nivel espiritual se ha encontrado en un entorno que se ha transformado tan rápidamente que no ha encontrado aun sentido a su vida. Este estudio de los Prerrafaelistas nos lleva a considerar que la unión con la naturaleza, con la belleza se convierte desde entonces en el nexo de unión de la filosofía artística del grupo. Para nosotros cualquier manifestación artística del grupo está dominada por unos cánones de belleza que no sólo

²⁸⁹PALMER THOMPSON, Edward. *Op.cit.*, p. 61.

²⁹⁰LUCIE-SMITH Edward, CAHIL James. *The Pre-Raphaelite Brotherhood*. Londres, Cv Publications, 2012, pp. 29-31.

rompen con lo establecido, por la sociedad o las enseñanzas regladas, sino con lo que estaba relacionado con la modernidad. El nexo de arte y literatura aparece intensificado en unas obras donde se da un protagonismo especial a la Edad Media, a un periodo donde la naturaleza aun sigue intacta y tiene un carácter mágico que los artistas desean reflejar con cierto realismo.

La sociedad victoriana, como nos señala Palmer, con sus claras y patentes diferencias sociales, no está representada dentro del grupo de los Prerrafaelistas. Se puede afirmar que aunque entre ellos sí que existen diferencias, estas no quedan patentes entre sus miembros que luchan contra la hipocresía, la falta de principios y de respetabilidad de la época. Los Prerrafaelistas enfocan todas sus fuerzas en su personal revuelta contra el arte y la estética de ese momento. La mujer comienza a tener un papel importante en la Hermandad. Lizzie Siddal, esposa de Rossetti, es apoyada por su esposo en su actividad artística y poética, pero eso no impide que ambos sean infelices en su relación amorosa. Tras el suicidio de Lizzie, Rossetti pasa a buscar otras formas de evasión como son el consumo de láudano, lo que le hunde aun más en su pesimismo. Sus cambios de personalidad le hacen perder muchas amistades y aunque estos afectan también a Morris y a Burne-Jones, ellos no lo abandonan al sentirse en deuda con él, por el apoyo artístico que les brindó desde sus principios²⁹¹.

Como ya hemos señalado Calloway, en su estudio sobre el movimiento estético de la segunda mitad del siglo XIX, mantiene se establecen numerosas colaboraciones entre artistas y escritores, creándose un lazo muy cercano entre la pintura y la poesía, lo que se convierte en uno de los elementos determinantes de este movimiento. Desde los comienzos del segundo ciclo de la Hermandad, con la llegada de Burne-Jones y Morris, se pone de manifiesto que la literatura y la pintura tienen la misma importancia para sus integrantes. Tanto Morris como Rossetti son además de artistas poetas y Burne-Jones es uno de los artistas más influenciados por la literatura. Tres obras pictóricas medievales de Rossetti, en 1857, surgen de la inspiración que le produce la poesía de Morris y Swinburne, otro compañero de la Hermandad. La idea de inspiración entre arte y literatura, pero con manteniendo una independencia mutua, ya que se reconoce el valor intrínseco del arte²⁹².

²⁹¹PALMER THOMPSON, Edward. *Op.cit.*, pp. 64-66.

²⁹²CALLOWAY, Stephen (ed.). *Op.cit.*, pp. 40-43.

La literatura ya era desde la infancia y la juventud de Morris un modo de huir de la realidad de su tiempo, que para Morris era dura y cruel, muy en contra de sus ideales. Burdick nos indica nuevamente que durante su tiempo en Oxford, Morris empieza a escribir poesía, de modo que esos mundos idealizados y medievales de su niñez se hacen aun más patentes a través de la literatura.

Este mismo crítico señala que *La defensa de Ginebra* de Morris, es la primera colección de poemas impresa en forma lírica y breve, siguiendo con una temática medieval y centrada en las leyendas del rey Arturo. Esos poemas dominan la actividad creadora y artística de Morris durante años, pues marcan muchos de los temas e imágenes que más tarde usa en sus obras. De forma irónica lo que Morris crea en un principio, como poemas de amor hacia su esposa, se convierte en obra profética de la infidelidad de su esposa con Rossetti.

Burdick continúa manteniendo que Morris es un escritor melancólico que se deja encantar por las leyendas y los mitos que ya leía en su infancia y juventud. Además, su estilo aunque es agradable, tiene un tinte de ironía y ambigüedad que permite que el lector victoriano pueda huir y evadirse de la realidad. A pesar de su respetable fama como escritor, es su faceta de artista la que perdura e influye más a posteriori, ya que su estilo literario hoy en día resulta anticuado y pintoresco.

Su facilidad de escritura muestra por un lado su habilidad en la producción de sus versos, pero por otro lado no se ve cómo es su proceso de composición. Que su composición resulte natural y fácil no implica que Morris no revise sus rimas. Tras la publicación de esta obra, el artista pasa a centrarse más en el diseño y la decoración así como en la creación de un mundo ideal. Para lograrlo Morris no sólo usa palabras sino que se centra en los edificios, que son el ejemplo claro de toda su filosofía del funcionalismo, lo que transforma el gusto de la sociedad inglesa del momento²⁹³.

Toda esta información que exponemos en estas páginas de la investigación nos lleva a pensar que Morris muestra gran interés por toda la literatura relacionada con los temas medievales y del rey Arturo, como ya se hemos apuntado antes. Como ya expusimos previamente, la influencia de su infancia, por la libertad con la que crece, con la cercanía a la naturaleza, y a la lectura de obras situadas en el Medievo quedan patentes en su poesía. Su facilidad para expresar con versos su producción literaria, le

²⁹³BURDICK, John. *Op.cit.*, pp. 43-44.

hace que la escritura le resulte muy fácil, algo que le lleva a buscar otros modos de expresión artísticas con los que poder dejar constancia de su deseo de crear otra realidad en la que el tiempo pasado, la naturaleza y la belleza se mantengan aun vivas. Esa literatura que en su infancia le permite escapar a otros espacios que le resultan mágicos, es la que le invita a hacerlo mismo por sus contemporáneos.

Hacemos referencia otra vez a la obra de Thompson, quien considera que la publicación de esos poemas provoca cierta desilusión en Morris, pues su obra es ignorada por los críticos y si se hace referencia a la obra es para hacerle una crítica negativa. Esto le afecta, ya que él consideraba la escritura de poemas una tarea fácil y apropiada para él, pasa a convertirse en objeto de críticas; por lo que durante unos cinco años su producción literaria es muy reducida²⁹⁴.

Como Todd indica, Morris expone en una de sus obras posteriores de 1894, *Some Thoughts on the Ornamented Manuscripts of the Middle Ages*, la importancia que la casa y las *Arts and Crafts* tienen para él. '*If I were asked to say what is at one the most important production of Art and the thing most to be longed for, I should answer, A beautiful House.*'²⁹⁵

Callaway sostiene que el ideal de casa estética se extiende entre los componentes de la Hermandad Prerrafaelista. El modo en el que los artistas viven en ella, la organizan y la decoran se convierte en un modo de expresar la individualidad y sensibilidad artística de cada uno de estos creadores. La idea de casa bella se abre a la sociedad cuando los artistas estéticos comienzan a exponer sus obras y su forma de vida artística desde sus casas.

Reiteramos el estudio de este crítico y descubrimos que la posición social de los artistas también cambia a raíz del interés que se crea en la visita del nuevo público y de los posibles compradores. Este ritual social en el que los artistas abren sus casas los domingos para mostrar sus obras, permite visitar el hogar del artista favorito con mayor naturalidad. El éxito comercial y el nivel de popularidad del artista se equiparan a una manifestación artística y esplendorosa de la casa. Las obligaciones sociales del mundo cortés resultan molestas para algunos, pero otros encuentran una grata satisfacción en el interés que sus obras, casas, familias, decoración y muebles despiertan entre los

²⁹⁴THOMPSON, Paul. *Op.cit.*, p. 12.

²⁹⁵TODD, Pamela. *William Morris and the Arts & Crafts Home*. San Francisco, Thames & Hudson, y Chronicle Books, 2005, p. 7.

visitantes. La casa se convierte, para algunos, en un palacio del arte, reflejo de la compleja forma de vida de algunos artistas esteticistas de la época victoriana.

El estilo de vida de los artistas esteticistas resulta ‘glamuroso’ y apetecible para muchos, pues tratan de copiar sus gustos y lograr extender su estética de forma sorprendente. Durante un periodo de casi veinte años la forma en la que los artistas decoran sus hogares y estudios artísticos, con objetos que antes no eran considerados como bellos por coleccionistas, influencia y contribuye a la incorporación de la elegancia en la decoración de interiores²⁹⁶.

Otro autor, Donovan opina que el hogar que los Morris tratan de crear, a diferencia de los de su época, es un ejemplo de los ideales de la Hermandad. El hogar soñado por Morris tiene un estilo muy medieval, pintoresco y romántico, pero sin atenerse a copiar un estilo, es decir, reinterpretándolo.

La época en la que los Morris se casan coincide con la vida en pareja de otros amigos, entre los que están los matrimonios de Burne-Jones y Rossetti. El hogar de los Morris se convierte en lugar de reunión durante los fines de semana de estos jóvenes matrimonios y de otros amigos de la pareja. Es en este hogar donde el matrimonio Morris pasa los años más felices de su vida y donde nacen sus dos hijas²⁹⁷.

Como indica Vallance, la casa *The Red House* o *La Casa Roja*, y se le hace referencia por su diseño en la revista *The Studio*, donde se alaba su estilo gótico. Esta casa se convierte en un prototipo por su uso del ladrillo rojo de forma artística y para uso doméstico²⁹⁸.

El lugar donde se sitúa su hogar no está muy lejos de Londres, en Upton, condado de Kent. Thompson indica que aunque el diseño del edificio está terminado en 1859, la casa no se concluye hasta 1860. Es así como el matrimonio no comienza su vida de casados en su hogar soñado, sino en unos cuartos amueblados en la calle Great Ormond.

Mientras para muchos este hogar puede ser considerado como uno de los puntos decisivos de la historia de la arquitectura, este estilo de ya había sido elaborado y

²⁹⁶CALLOWAY, Stephen (ed.). *Op.cit.*, pp. 92- 93.

²⁹⁷DONOVAN, Andrea Elisabeth. *William Morris and the Society for the Protection of Ancient Buildings*. Nueva York, Routledge, 2007, pp. 43-44.

²⁹⁸VALLANCE, Aymer. *The Life and Work of William Morris*. Londres. Studio, 1995, p. 44.

se habían usado los mismos materiales a principios de 1850. *The Red House* cuenta con ciertas características que algunos de hogares o edificios realizados por Butterfield y Street tenían anteriormente. El ladrillo se emplea por ser el material local, lo que cambiaría fácilmente si se hubiese situado en otro lugar. Morris considera que el estilo de su hogar es semejante al de uno del siglo XIII. La creación de un hogar de sus características no recibe ningún tipo de publicidad de la prensa de su época, y no es hasta finales de siglo cuando se la redescubre como un ejemplo del estilo pionero del movimiento arquitectónico de las *Arts and Crafts*²⁹⁹.

Tomamos de nuevo la referencia de Burdick, quien mantiene que sólo las personas que como él cuentan con grandes recursos económicos y un círculo de amigos artistas, tienen la capacidad de crear un hogar de las características de Morris. *The Red House* es para muchos expertos el reflejo del principio de la arquitectura moderna por su sencillez y su rechazo implícito a la ostentación victoriana. El proyecto los une como grupo más aun, ya que los miembros de la Hermandad clarifican conjuntamente sus visiones antes de llevarlas a cabo. La casa aparece como un ejemplo claro de que el gusto por lo artesano se puede realizar a gran escala con la colaboración de unos simples aficionados ilusionados. Morris descubre durante la creación de su hogar un interés personal que pasa a dominar su producción artística durante las siguientes dos décadas de su vida.

Este mismo autor añade que aunque Morris tiene conocimientos de arquitectura y es consciente de lo que se puede realizar en su casa, él confía la tarea a su amigo Philip Webb. Su colaboración se ve apoyada por sus deseos de mantener la sencillez y la funcionalidad como elemento clave en la creación de espacios interiores y exteriores, así como en la decoración con muebles creados o diseñados por ellos mismos o por amigos de la Hermandad. En palabras de Rossetti la casa es: ‘...*más un poema que una casa*’.

Burdick señala que los cuartos principales de la casa resultan bastante oscuros puesto que se trata de recrear la atmósfera de un pequeño palacio medieval. Es por eso, que en este hogar no se piensa en un interior típicamente victoriano, caracterizado por la penumbra y el desorden, sino que se quiere crear un hogar inspirado en lo medieval y la unión con la naturaleza, como se hace en la pintura y la poesía de los Prerrafaelistas.

²⁹⁹THOMPSON, Paul. *Op.cit.*, pp. 12-13.

Las paredes estaban pintadas o tapadas con bordados que pocas veces están finalizados, mientras que los techos están decorados con motivos decorativos. Las chimeneas también están realizadas en materiales sencillos, como el ladrillo rojo frotado, pero decoradas con lemas; el suelo, por otro lado, está cubierto por grandes alfombras persas que le dan calidez³⁰⁰.

El hecho de que todos los amigos de la pareja participen en la decoración de su hogar queda manifiesto en el dormitorio de Morris, donde en 2013 aparecen unos frescos realizados por Burne-Jones, Rossetti y su esposa, Madox Brown y el propio Morris. La temática artúrica y bíblica, claramente del gusto de los artistas prerrafaelistas, tiene un elemento de sorpresa pues une las bellas representaciones con inspiración literaria y la exaltación de colores, tejidos y fondos vegetales de la Hermandad.³⁰¹

De acuerdo con la información que hemos estudiado, parece que el hogar de Morris no es tan novedoso como en un principio se piensa pues el uso de materiales autóctonos o la elección del estilo neogótico, ya se había dado con anterioridad. Hay varios elementos que, desde nuestra perspectiva, queremos recalcar como cruciales para que su hogar se convierta en un ejemplo de hogar artístico. El primero es su deseo de integrar su casa en un espacio natural, respetando la naturaleza que ya crecía en el huerto que lo rodea. Más tarde hay que destacar su deseo de dejar que su hogar destaque por la sencillez y el equilibrio de las formas de estilo gótico. Finalmente nos parece muy especial que los miembros de la Hermandad estén involucrados en el diseño y elaboración de unos muebles y elementos decorativos que resaltan por hacerse de forma artesanal y con unas calidades muy superiores a las empleadas durante la industrialización. Podemos sugerir que todo esto contribuye a la creación de un espacio mágico y lleno de encanto, que es admirado hasta la actualidad, pues es un proyecto que crece y se desarrolla siguiendo el pensamiento de las *Arts and Crafts* y el gusto de la Hermandad Prerrafaelista.

Otro elemento a destacar en el estudio de Dore es que Morris encuentra grandes dificultades para amueblar la casa ya que no haya nada en el mercado que vaya con su estilo, por lo que tarda años en poder completar su casa. Los muebles góticos son

³⁰⁰BURDICK, John. *Op.cit.*, pp. 44-45.

³⁰¹KENNEDY, Maev, 'Pre-Raphaelite mural discovered in William Morris's Red House', en *The Guardian, Guardian News and media Limited*, 2013, [en línea]: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/aug/18/hidden-mural-william-morris-house>. [Consulta: 31 agosto 2015]

realizados a partir de diseños de los arquitectos, pero le resulta imposible conseguir tejidos bordados o vidrio de color, de estilo secular. Webb efectuaba el diseño del mobiliario de cada una de las casas en las que trabajaba, pero por lo demás no existe un diseño nuevo y artístico que se realizara para comercializar.

Esta dificultad para encontrar un mobiliario de su gusto y su insatisfacción con los diseños de su época le llevan a producir, diseñar y animar a sus compañeros de la Hermandad a crear el mobiliario y lo necesario para su nuevo hogar. De este modo, siguiendo la línea de investigación de Dore, se crea un diseño en conjunto, casi de forma comunal de *The Red House*. Burne-Jones pinta tanto paredes con diseños de escenas de un romance medieval, como diseña azulejos para las chimeneas. Otras paredes se cubren con tapices diseñados por Morris y realizados por Jane y May Morris, además de sus amistades. Es así como durante el proceso de decoración de la casa nace la idea de crear una empresa que trabaje de forma similar, pero con una base comercial³⁰².

Burdick mantiene que decorar la casa se convierte en un proceso lleno de alegría, ilusión y cooperación, ya que los invitados que la visitan son partícipes de su progresión. Este ambiente jovial que ya existe en la antigua residencia de Morris y Burne-Jones, en Red Lion Square, se traslada a *The Red House*, pero además este se convierte en el primer gran proyecto para Webb, lo que le ayuda en su carrera.

Morris y sus compañeros tienen que mejorar y refinar sus habilidades en los diseños de la casa, lo que conlleva un cambio de ideas. Los Prerrafaelistas apoyan desde entonces a las artes decorativas o funcionales situándolas al mismo nivel que las grandes artes y haciéndolas dignas de la atención de artistas reconocidos. La empresa o firma que crean tiene desde entonces la finalidad de unir la utilidad y la intención artística en cada uno de sus diseños³⁰³.

El estudio de Drake expone que esta casa era '*a house within an orchard*' o una casa dentro de un huerto para Morris, lo que nos muestra la importancia de la naturaleza que se encuentra en su entorno. *The Red House* influye en las obras de otros arquitectos en la década de 1930, pues aun destaca en esa época por su marcado funcionalismo.

³⁰²DORE, Helen. *Op.cit.*, pp. 46-48.

³⁰³BURDICK, John. *Op.cit.*, pp. 45-46.

Morris finaliza con su deseo de ser pintor tras la gran exhibición de 1861, ya que aunque tiene un buen sentido del colorido carece de memoria artística, ya que sólo puede pintar lo que tiene ante sí y además, desde su propio punto de vista, sus obras pictóricas carecen de movimiento³⁰⁴.

Palmer señala que Morris centra todas sus fuerzas en la creación de su primera residencia. Su proyecto es el de crear un palacio del arte, abandonando las típicas edificaciones de la época y dejando de un lado el gusto habitual. La Hermandad salvaguarda la idea de que el Romanticismo, que ya había transformado la literatura de la época, también puede transformar la arquitectura y el concepto del hogar.

The Red House es diferente pues no se trata de construir siguiendo de la forma tradicional de los renacimientos góticos anteriores, ya que adapta las formas de construcción del gótico a las necesidades de un hogar del siglo XIX. Esta casa no sorprende al público en general, pero en la época victoriana es ejemplo de novedad por su edificación sólida y auténtica, dejando de lado la decoración exterior y por utilizar el ladrillo como material en la construcción.

Este mismo autor considera que se debe destacar un elemento que se repite a lo largo de las estancias de la casa: la unión de sencillez y su mezcla con otros ejemplos de rica decoración como son el uso de las telas bordadas, los techos decorados o los vidrios de color. Burne-Jones describe *The Red House* como: ‘*el sitio más hermoso de la tierra*’, lo cual ejemplifica el carácter audaz y novedoso del proyecto. El éxito en los distintos proyectos dentro de la casa como la realización de vidrio de colores para las ventanas de Burne-Jones, los patrones de flores para las paredes de Morris, o el diseño de metal, muebles y demás de Webb; los lleva a pensar en proyectos más ambiciosos³⁰⁵.

The Red House, como Domenech explica, tiene un espíritu claramente medieval y romántico que además une lo funcional y lo práctico. Su entorno o jardín también está en sintonía con la casa y queda dividido en áreas diferentes, como el huerto y la zona de paseo que quedan a la vista desde todas sus ventanas. Esto permite que el artista tenga una cercanía con la naturaleza, tanto en el interior como en el exterior, que le inspira para sus motivos vegetales, florales y de pájaros.

³⁰⁴DRAKE, Jane. *William Morris: An Illustrated Life*. Andover, Pitkin Pictorias, 1996, pp. 6, 10.

³⁰⁵PALMER THOMPSON, Edward. *Op.cit.*, pp. 93- 95.

La casa de los Morris es, según Domenech, un lugar de reunión para sus amigos, para las excursiones por la bella naturaleza circundante de día o las animadas discusiones de por la tarde, que siempre están marcadas por la alegría. El interior de la casa es un boceto para la creación colectiva de un bello hogar. La introducción de elementos nada comunes en las casas de la época, como vidrieras de colores con temas alegóricos como el amor o la fortuna, son toda una novedad³⁰⁶.

Dore también defiende que la participación en la creación o decoración de la casa no sólo queda limitada a los miembros masculinos de la Hermandad sino que sus esposas y hermanas también participan. Tanto Jane como su hermana Bessie tienen reconocidas dotes para el bordado. Jane es la que borda el diseño de tapices de Morris para la pared del dormitorio principal, con adornos de margaritas. Ese motivo de margaritas inspirado en un antiguo libro ilustrado, se convierte en uno de los favoritos de William Morris, pues se repite en azulejos, vidrieras y es uno de sus primeros diseños de papel.

Cuando Webb termina de construir la casa se da cuenta de que ya ha encontrado su verdadera vocación, ser diseñador además de arquitecto. Para Morris significa el comienzo de un periodo muy productivo y feliz que también le permite descubrir su faceta de padre, lo que también se había convertido en unos de sus objetivos en la vida.

The Red House es la primera casa de Morris, lo cual la hace muy especial. Morris consideraba todas sus casas especiales, pues se convierten en sitios para vivir, convivir y trabajar, pero además tiene un entorno atractivo que inspira al trabajador a realizar una labor mejor. La colaboración de Webb y Morris empieza en esta casa, pero se mantiene durante el resto de su vida³⁰⁷.

En nuestra investigación sobre *The Red House* percibimos que, como en muchas otras ocasiones, la necesidad es la que agudiza el ingenio. Estos artistas, al ser conscientes de que no existe una calidad entre los diseños de la época, comienzan a elaborar obras y a buscar formas que se acercan más al estilo artístico que ellos mismos defienden. La unión de sencillez y riqueza de materiales rompe drásticamente con el gusto ostentoso de la época. Además se incorporan elementos novedosos al hogar, lo que

³⁰⁶ DOMÉNECH ROMÁ, Jorge. *Del modernismo al funcionalismo: Características y evolución del movimiento modernista. El modernismo en Alcoy y Novelda (casos concretos)*. Alicante, Universidad de Alicante, 2013, pp. 28-29

³⁰⁷ DORE, Helen. *Op.cit.*, pp. 45-47.

despierta el interés de la población, y se introduce a la mujer como una cooperante en el diseño de la casa, dejando a un lado el rol pasivo que existe entre las mujeres victorianas de clase alta. Todos estos elementos hacen que este hogar sea uno de los ejemplos más interesantes de la integración de las artes, pues es realizado por grandes artistas que descubren y proclaman, desde entonces, la relevancia de las artes aplicadas.

6. Época de constructividad: fundación de su firma y creación de una literatura artística

Otro elemento destacable en Drake es que los bordados no son tan sólo realizados por mujeres, sino que los hombres también participan en la pintura o en los bordados. Ya en 1862, cuando se crea la empresa o *The Firm* cuentan además con hombres artesanos y niños indigentes que son formados en la empresa. Este deseo de formar y dar oportunidades a los trabajadores se convierte en unos principios del movimiento de *Arts and Crafts* y muestra que las inquietudes de Morris, en cuestiones sociales, comienzan a aparecer³⁰⁸.

Como nos informa de nuevo Dore, la Firma es creada por siete miembros de la Hermandad que la establecen como una cooperativa de artistas para la producción y diseño de todos los elementos necesarios para una casa. El capital invertido es casi simbólico para la mayoría de sus miembros que ponen tan sólo una libra esterlina (pasando a veinte más tarde), siendo la madre de Morris la que hace un préstamo sin garantía de unas cien libras. Al principio sus productos son vidrieras, bordados, azulejos pintados a mano, mobiliario y más tarde empapelados. El hecho que los artistas sean los diseñadores y productores de sus propios diseños limita la producción. El ideal de Morris de ser un diseñador artesano muestra también su entusiasmo de aficionado y su fuerte compromiso con la Firma³⁰⁹.

Harvey y Press añaden que la Firma: *Morris, Marshall, Faulkner & Co.*, se establece con una filosofía de trabajo en la que sólo se cobra por trabajo realizado y

³⁰⁸DRAKE, Jane. *Op.cit.*, p. 10.

³⁰⁹DORE, Helen. *Op.cit.*, pp. 51-52.

donde todos los beneficios se reparten entre los miembros, que ganan dependiendo del nivel de implicación o de su capacidad artística³¹⁰.

Basándonos en la opinión de Palmer, la Firma está enfocada, desde sus comienzos, tanto a proyectos privados como públicos. A nivel privado tratan de construir un mundo de arte, en una época que olvida lo auténtico y renuncia a los ideales de la Hermandad. A nivel público tratan de reformar la sociedad a través de las artes. Morris trata, además, de reformar las artes y dar a las artes decorativas el nivel de las grandes artes. La Firma establece en su primer circular que su misión es crear: *‘todos los aspectos de la decoración, mural o de otra naturaleza, desde cuadros, propiamente así llamados, hasta la consideración de la más pequeña obra de arte’*.

Morris empieza a tener dificultades económicas cuando los ingresos que obtenía por las minas de cobre comienzan a disminuir rápidamente, lo que le lleva a buscar otro medio de incrementar su capital; por lo que se centra en la Firma, como medio de subsistencia. Para Morris es obvio que la sociedad también ha dividido las artes, dejando a las menores completamente degradadas, por lo que se dispone a modificar la situación con su conocida determinación y coraje. Además es tras sufrir una fiebre reumática y una posterior depresión que Morris se ve obligado a abandonar su adorada casa mudarse a Queens Square, junto con su familia. No vuelve nunca más a su primer hogar y establece la Firma en el mismo edificio donde se muda.

El mismo autor que antes hemos citado explica que desde su establecimiento en Queens Square, la Firma amplía sus áreas de trabajo. Walter Crane publica tras la muerte de Morris un artículo en el que describe la contribución de este movimiento:

‘...en lo principal un renacer del espíritu medieval (no de la letra) en el diseño; un retorno a la simplicidad, a la sinceridad; a los buenos materiales y al trabajo bien hecho; a la rica y sugestiva decoración exterior y a las formas constructivas simples’.

Palmer continúa con investigación y afirma que la decoración de *The Red House* se presenta en un principio como el hobby o proyecto de un joven acaudalado con inquietudes artísticas. Al trasladar sus proyectos a una empresa que lucha en un mercado con un comercio ya establecido, se crean una cierta hostilidad, por su oposición a los gustos de la época y al de las empresas que ya estaban constituidas. Esto se ve reflejado en los encargos que reciben en sus primeros años que están centrados en

³¹⁰HARVEY, Charles; PRESS, Jon. *Op.cit.*, p. 39.

trabajos eclesiásticos, ya que en ese sector hay poca rivalidad. Incluso en 1862, cuando la Firma presenta parte de sus trabajos, muchos de sus oponentes desean su desprestigio. En 1867 reciben su primer gran encargo no eclesiástico, la decoración de una habitación en un edificio oficial, *The Green Dining Room* en el Museo de South Kensington, donde demuestran sus capacidades decorativas ante la rica sociedad victoriana.

La Firma comienza a ser reconocida y admirada por las clases más pudientes ya en la década de 1870 por lo que muchos de sus enemigos y competidores se ven obligados a adecuar sus diseños y adaptarlos ligeramente a las líneas de diseño que la Firma ha puesto de moda³¹¹.

Según nuestra lectura, la diferencia entre una empresa cualquiera de esa época y la de la Firma, es que todos los miembros forman parte por igual de una empresa que no busca sólo enriquecerse, sino transformar un gusto, adecuar el estilo a una nueva estética y demostrar que se puede realizar un arte remunerador de forma artesanal. Su deseo de ampliar su actividad a diferentes sectores de las artes decorativas es totalmente novedoso en una sociedad en la que la especialización ya forma parte de la vida, por la tradición de los talleres de artesanos. Desde nuestra perspectiva, Morris destaca como ejemplo de espíritu inquieto y con grandes deseos de descubrir y aprender, mostrando entre sus trabajadores su nivel de implicación y consiguiendo su admiración. El éxito de la Firma se traduce también en una influencia en otras empresas que terminan adaptando sus diseños al modelo estético, pero sin entender su verdadero mensaje.

Henderson afirma que la familia Morris decide mudarse a Queen Square y dejar *The Red House*, donde viven durante cinco años, por otras razones añadidas. La casa que fue planeada y diseñada durante un cálido verano pero al estar orientada al norte, resultaba muy fría en invierno. Esto se convierte en un problema para Morris, tras sufrir su grave enfermedad, pero además Morris al sufrir ciertas dificultades económicas *The Red House* se convierte en un carga financiera para el artista.

A comienzos de la creación de la Firma la participación de familiares y amigos era considerable; pero tras la ampliación de sus actividades tienen que contratar más trabajadores, que en la mayoría de los casos son familiares o amigos de los que ya trabajan allí. La implicación de Morris en la Firma hace que los trabajadores sientan

³¹¹PALMER THOMPSON, Edward. *Op.cit.*, pp. 96-99.

devoción y lealtad hacia su figura, consiguiendo de ese modo más éxito, mostrando la cercanía y el buen ambiente creado en la empresa.

La empresa había sido creada, según Henderson, por un grupo de jóvenes aficionados sin formación y sin experiencia comercial previa, lo que conllevaba continuos fallos a la hora de organizar el trabajo, estudiar costes reales de encargos, de cobrar lo suficiente o de maximizar el trabajo y el uso económico de la mano de obra disponible. En 1862 se hace la Exposición Internacional en el Museo de South Kensington, lo que provoca el reconocimiento general por la calidad del trabajo realizado. El vidrio policromado y el mobiliario decorativo, las tapicerías o los bordados ganan medallas de oro, lo que supone una publicidad muy positiva para la aun reciente Firma³¹².

Calloway opina que el concepto mueble y cualquier otra forma decorativa artística, es tomada también por otros fabricantes y comerciales que, viendo los cambios de gustos entre las clases más pudientes, tratan de imitar la labor artística de Morris y su empresa. Todos tratan de ser artísticos y de llegar a esa nueva y, a veces, mal entendida representación estética del hogar que termina limitada al hogar burgués³¹³.

Tanto Harvey como Press coinciden que el deseo Morris y de la Firma de realizar reformas en las artes decorativas se lleva a cabo a finales de la década de 1870, pero por desgracia no logran la reforma social que cada vez parece más necesaria. El diseñador comienza a dar conferencias sobre el arte y la sociedad, tratando de concienciar a la sociedad de las nuevas necesidades de su época, pues está desapareciendo el respecto y la humanidad hacia los trabajadores. Morris se convierte en figura esencial en la Firma al servir de nexo de unión entre los diseñadores y los artesanos que trabajaban los diseños, y por hacerse cargo de la administración de la empresa.

Los ingresos de Morris van mejorando y la clientela se hace más heterogénea cuando comienza a tener entre sus clientes además de adinerados y emprendedores, a algunos con sensibilidad y gusto que le ayudan a extender su arte, pensamientos y filosofía. Morris encuentra más dificultades para llegar a otros sectores sociales para los que la época victoriana sigue siendo tan dura y hostil como antes³¹⁴.

³¹²HENDERSON, Philip. *Op.cit.*, pp. 101-108, *passim*.

³¹³CALLOWAY, Stephen (ed.). *Op.cit.*, pp. 92.

³¹⁴HARVEY, Charles; PRESS, Jon. *Op.cit.*, pp. 76-77.

En otra de las obras de Poulson, esta sostiene que la influencia de John Ruskin en Morris se traslada a la Firma. El diseñador siente que la industrialización ha degradado las artes aplicadas y a los artesanos, imponiendo una fabricación en serie de objetos sin belleza ni calidad. La fabricación de objetos artesanos permite que el artesano tenga un trabajo satisfactorio y creativo, frente al de la fábrica que sólo se limita a hacer al hombre un esclavo de las máquinas.

Esta crítica continúa señalando que los objetos producidos en la época victoriana suelen ser flojos en diseño y que siguen la estética impuesta, que para Morris y sus compañeros era grotesca. La Firma se centra en que el diseño y la realización estén planeadas por el artista desde el principio hasta el final. Las técnicas medievales y artesanales, que casi habían desaparecido, son retomadas por la Firma que trata de hacerlas renacer.

Así Poulson nos informa de que entre los diseños de papel para pared de Morris hay que destacar el de *Trellis*, que se inspira en el jardín de *The Red House* y con pájaros diseñados por Webb. Más tarde diseña *Daisy*, que está basada en un bordado para pared diseñado por Morris para *The Red House*. Estos diseños frescos y encantadores eran menos populares entonces que ahora, lo que hizo que Morris no diseñara más hasta la década de 1870. Normalmente estos diseños eran manufacturados por la Firma o eran enviados a otras empresas artesanas. Lo mismo ocurre con alfombras y tejidos como la seda, que son realizadas fuera de la Firma, por artesanos contratados. Morris prefiere siempre lo artesanal pero si las máquinas pueden hacer el trabajo menos tedioso, aceptaba su funcionalidad.

La técnica preindustrial se mantiene en los bordados de la Firma. Este es un sector en el que tanto Morris como su esposa Jane coinciden por su interés en la confección de bordados. Jane aprende, tras su matrimonio, las técnicas medievales del bordado, y realiza obras de gran precisión y belleza, tanto para su casa como para la Firma³¹⁵.

En esta investigación queremos resaltar el papel que tiene la creación de la Firma para el mantenimiento de unas artes que estaban desapareciendo, las formas artesanales más tradicionales. El trabajo en este sector permite influenciar en la mejora del diseño y de las técnicas que los artistas tratan de mejorar. Su capacidad involucración en todos los aspectos de la creación de la obra permite que la esta tome un carácter más personal,

³¹⁵POULSON, Christine. *The Art of ...*, p. 35-38.

ya que muestra que entre los diferentes miembros de la Hermandad hay una colaboración. La enseñanza de Ruskin consigue darle un carácter social, ya que la empresa ofrece oportunidades a algunos sectores de la sociedad que hasta entonces parecían excluidos, como los niños y mujeres.

Calavera opina que Morris no es el típico negociante y no toma en consideración el gusto del público a la hora de pensar los diseños. Morris atiende la tienda y trabajaba en los talleres o en su casa. Los numerosos encargos de la firma contribuyen que se trasladen de Kent a Londres, donde establecen una fábrica o gran taller artesanal, por ser más práctico y eficiente.

De acuerdo con el pensamiento de Calavera, la nueva casa en el 26 de Queen Square es un edificio espacioso del estilo Queen Anne, que tiene en la primera planta la oficina, el salón de muestras y el salón de baile se transforman en el taller de la empresa. El abandono de su casa en Kent con algunos objetos que no se pueden trasladar al ser creados para la casa entristece a Morris, pero es una decisión necesaria para poner al día las finanzas de la Firma. Morris tiene que aprender a vivir de forma más austera y a ser más profesional en las finanzas y en los negocios para mantener la empresa, que se convierte en su principal fuente de ingresos³¹⁶.

En opinión de Burdick, el papel de Morris como gerente de la Firma es bastante desorganizado, aunque contara con su amigo Faulkner como contable. Los intereses de Morris están más centrados en el arte que en sus deberes administrativos lo que lleva a la empresa a estar muy cerca de la ruina por su mala gestión, aunque la empresa tenía una buena reputación, y gran cantidad de encargos y pedidos.

Los demás miembros de la firma se centran en un área de trabajo de la Firma. Webb diseña muebles, joyería y elementos de hogar; Burne-Jones se especializa en el vidrio policromado; Morris en bordados, empapelados, alfombras, tejidos, telas, etc. Los artistas muestran su ambición artística en lograr realizar artesanalmente productos con acabados de gran calidad. Todo esto incrementa los costes, pero aun así siguen con su misión de liberar de objetos innecesarios las casas victorianas y de influenciar las artes decorativas³¹⁷.

³¹⁶CALAVERA, Anna. 'La modernidad de William Morris', *Temas de Disseny*, núm.14, 1997, [en línea]: <http://tdd.elisava.net/coleccion/14/calvera-es>, [Consulta: 26 septiembre 2015]

³¹⁷BURDICK, John. *Op.cit.*, p. 62.

Se debe señalar, según Valverde, que antes de la creación de la Firma, ya en 1851, se ha producido un renacimiento de las artes decorativas por Henry Cole que organiza una gran exposición de mobiliario producido de forma industrial, que anunciaba una nueva era en las artes plásticas británicas. Diez años más tarde Morris y sus compañeros se muestran contrarios a este tipo de decoración y a su forma de producción. Tanto Morris como Ruskin, defienden que un trabajo realizado con alegría produce algo de calidad y gusto. Así pues el arte se convierte en un reflejo de las condiciones sociales, donde el artesano comprometido se convierte en un revolucionario. La Firma efectúa un cambio social al ofrecer producir un arte saludable para el hogar y que va enfocado a todos los sectores de la sociedad.

Valverde remarca que la Morris, Marshall, Faulkner & Co. se fija en el pasado para comprender el modo en el que el trabajo debe ser producido. Se oponen a separar diseño y producción, que era la tendencia del Renacimiento y que se mantiene con fuerza en la edad industrial. Morris llega a ser maestro y dominar al detalle la producción de tejidos, bordados y tintes con colores como los originales del Medievo, entre otras cosas, antes de comenzar con los diseños³¹⁸.

Según Doménech, la mayoría de los trabajos son encargos para casas particulares para que el ideal medieval pueda mantenerse y se evite la reproducción en masa. Cuando Morris comienza con la producción de papel, para empapelar, se da cuenta de que es inútil realizar todo el trabajo en su taller y, aunque trata de ayudar a sus trabajadores, poco puede hacer para liberarlos. Muchos de los trabajos precisan menos creatividad como la pintura de azulejos, que son realizados por Jane Morris y las hermanas Faulkner, lo que muestra una disonancia entre filosofía y práctica. Cuando Morris se da cuenta de que es imposible crear gran arte en la sociedad industrial, centra sus fuerzas en la política³¹⁹.

Como indica Dore, en 1875 se reorganiza la empresa y Morris toma la dirección de la misma, por lo que su nombre cambia a *Morris and Co.* Se toman nuevos salones de exposición para sus productos y el pequeño taller en Queen Square se traslada a Merton Abbey, donde todos los trabajos de la empresa se realizan con más espacio y mejores instalaciones. Los diez años siguientes son los más fructuosos de Morris, pues

³¹⁸VALVERDE, José María. 'William Morris precursor estético', *Temas de Disseny*, núm.14, 1997, [en línea]: <http://tdd.elisava.net/coleccion/14/valverde-es>, [Consulta: 26 septiembre 2015]

³¹⁹DOMÉNECH ROMÁ, Jorge. *Op.cit.*, pp. 31-33.

le permiten demostrar todas sus capacidades como diseñador destacando los grandes tapices de *The Forest and The Orchard*, o las alfombras de *Clouds* y *Bullerswood* entre otras piezas.

La nueva organización hace que algunos de sus antiguos compañeros se sientan excluidos pero Morris trata de ser arbitrario. La mayoría no ha participado activamente, a excepción de Webb, Burne-Jones y Morris, pero para Morris la empresa, *The Firm*, se ha convertido en su fuente de ingresos y además le permite desarrollar su faceta creativa y laboriosa y, más aun, le permite poner en práctica su creencia de que el arte debe formar parte de la vida diaria. Los clientes pueden ver el modo en el que se elaboran de sus encargos y acceder a los productos en venta en la calle Oxford. Todo esto permite que Morris muestre su forma de trabajo directamente y acerque su filosofía de trabajo al cliente.

En definitiva como dice Dore, tras la reorganización de la Firma se fortalecen los lazos de Morris con algunos de sus colaboradores tanto en su interés por el diseño como por sus creencias socialistas. Tras el cambio en la Firma, tanto Burne-Jones como Webb, siguen participando activamente con sus diseños hasta 1940. Tras la Primera Guerra Mundial es imposible continuar con los estándares impuestos por Morris, lo que hace que la empresa entre voluntariamente en liquidación³²⁰.

Para esta investigación no parece significativo recalcar que la importancia de esta empresa queda patente en la sociedad, en las empresas de decoración y en el modo de entender la vida. Practicidad y diseño pasan a ser un elemento crucial para los posteriores diseñadores que tratan de reflejar no sólo el espíritu del creador en la obra, sino que también buscan dejar de manifiesto un pensamiento, una filosofía o ideal con el que se sienten identificados.

Siguiendo con el pensamiento de Dore vemos que, tras mudarse a Londres Morris vive en un nuevo hogar, *Kelmscott House*, al que ya hemos hecho referencia; pero toma otra residencia más alejada, en el campo, *Kelmscott Manor*. Las dos casas tienen el mismo nombre pero si *Kelmscott House* está situada en Londres por motivos prácticos y por su cercanía al trabajo; la otra, *Kelmscott Manor*, es como en el caso de *The Red House*, su verdadero hogar, por unir tanto naturaleza como sus ideales artísticos. Un rasgo a destacar de la casa es que el salón principal ocupa toda la anchura de la fachada

³²⁰DORE, Helen. *Op.cit.*, pp. 79-81.

principal de la casa, mirando al río desde todas sus ventanas y con un comedor, por detrás, que da a un jardín con huerto y césped que Morris adora. Los diez años posteriores a la formación de *Morris and Co.* son los más prolíficos como diseñador. Mackail, su biógrafo mantiene que Morris realiza numerosos diseños entre papeles, telas tejidas, tapicerías, mantas, alfombras, tejidos adamascados, bordados y vidrio policromado³²¹.

Nos parece relevante destacar que las casas del artista no son sólo lugares donde demuestra su filosofía o su estilo decorativo. Para Morris es crucial que el entorno en el que se sitúa sea bello, pues suele trabajar influenciado por la naturaleza que le rodea. Desde nuestra perspectiva, el edificio se convierte en un lienzo en el que crea no sólo un diseño total, sino un estilo de vida real, apartándose de las apariencias de la época, disfrutando de todos los espacios del hogar, lo que le permite mostrar un carácter muy moderno para su época. Su capacidad de mantener un hogar en equilibrio y con sencillez es muy relevante en un hombre que podría haber llenado sus casas de obras de su empresa y que en cambio solía disfrutar al tener espacios sencillos.

Thompson explica que es a partir de 1865 cuando Morris se hace con la dirección de la Firma y Faulkner es sustituido por Warrington Taylor como director ejecutivo. La producción de la Firma parece errática cuando llega Taylor, ya que Morris y sus compañeros emprenden demasiados encargos o trabajos que no pueden terminar. Morris además gasta demasiado y tiene un tren de vida muy superior al que se puede permitir. Los ingresos de la Firma y la venta de sus libros no son suficientes para el artista, así que tiene que introducir cambios que mejoran su economía. Hay ciertos productos que ayudan a incrementar la facturación, como el vidrio policromado, pues son los que mantienen la buena economía de la empresa³²².

Otro estudioso, Rodel, sostiene que entre los muchos diseños realizados por Morris destaca en primer lugar el diseño de muebles, pues tiene gran importancia a la hora de crear un hogar acogedor, que renuncia a las estridencias y al gusto de la época. Para él los muebles y, en particular, las sillas deben ser cómodos y otros muebles, como mesas o gabinetes, deben tener una construcción sólida para asegurar su durabilidad. En ambos casos es importante que el estilo y la decoración no comprometan la utilidad. Los muebles deben adaptarse al cuerpo y hacer que se sienta cómodo, no lo contrario; este

³²¹*Ibid.*, p. 82.

³²²THOMPSON, Paul. *Op.cit.*, pp. 17-18

pensamiento había desaparecido durante el auge del estilo victoriano. Los diseños de *Morris, Marshall, Faulkner, and Co.* tienen un papel clave en el redescubrimiento de que la elegancia y la sencillez están unidas, este pensamiento resulta muy opuesto al estilo de la época. La Firma crea un mobiliario robusto y sencillo que llama la atención del público, por su austeridad en los adornos y por su franca simplicidad.

Existe un modelo de silla llamado ‘la silla de Morris’, que irónicamente no es creada por el diseñador, pero quizás sí para él; puesto que se declaraba cansado de lo frágil y superfluo. Esta silla y todo el mobiliario de la firma tienen una estructura sólida y pesada, lo cual resulta necesario en una persona tan impaciente, robusta y en cierto modo, desgarrada como era Morris. Hay que recordar que la Firma aparece por la necesidad de amueblar la casa de Morris, por lo que su comodidad y placer son la prueba final de la funcionalidad de sus productos³²³.

Según Miller ‘la silla Morris’ es un diseño de Webb, una adaptación de un prototipo tradicional descubierto en el local de un viejo carpintero, y que termina siendo un diseño muy copiado. Esta silla se caracteriza por su marco simple y por tener los brazos, asiento y respaldo tapizados en los tejidos de Morris, en sus variantes de algodón, terciopelo o lana.³²⁴

Otro elemento en Burdick es que la mayoría de los muebles son diseñados por Philip Webb, que por la austeridad y sencillez de sus diseños, se convierten en los productos más vendidos y populares. Se crean dos líneas de producción en la Firma: una que es práctica y barata, como la silla Morris, y otra más decorada y ornamentada con terminaciones a mano en pintura y talla, que tiene un precio más elevado y al que se refieren como ‘mobiliario de estado’. Todo lo producido en este estilo como camas, escritorios, aparadores o gabinetes es un éxito en ventas, pero más aun es la variedad simple y económica, lo que les lleva a pensar a que su deseo de amueblar casas para personas ordinarias no es imposible³²⁵.

Harvey y Press mantienen que Morris diseña pocos muebles, pero considera los muebles como el producto más significativo de la Firma. Más tarde con el tiempo Morris se da cuenta de que, por desgracia, la mayoría de sus muebles están fuera del

³²³RODEL, Kevin; Binzen, Jonathan. *Arts & Crafts Furniture: From Classic to Contemporary*. Newtown, Taunton Press, 2003, pp. 23-26.

³²⁴MILLER, Judith. *Decorative Arts: Style and Design from Classical to Contemporary*. London, Dorling Kindersley, 2008., pp. 150-151.

³²⁵BURDICK, John. *Op.cit.*, p. 69.

alcance de la clase trabajadora. El éxito del mobiliario se centra más en servir de puente para terminar con ese abismo que existe entre el arte decorativo, de uso diario, y el gran arte. Esto es todo un logro, por parte de la Firma, a nivel social como artístico³²⁶.

Tomando a Burdick de nuevo, entendemos que los abundantes tejidos de Morris capturan, en la mayoría de los casos, imágenes naturales de su niñez en el bosque de Epping, que con su imaginación convierten en diseños con estampados más o menos complejos. Los tejidos son una de sus especialidades, un área en el que supera al resto de los compañeros y a los diseños de la firma. Los diseños en papel de Morris continúan en venta en la actualidad lo que muestra su universalidad y atemporalidad. Su éxito se debe a una combinación de calidades con texturas densas y ricas, pero son los estampados de flores o aves los que los hacen diferentes y armónicos.

El interés en los tejidos se remonta al periodo de *The Red House*, cuando encuentra dificultades al no querer decorarla con objetos que son fabricados en serie y de baja calidad. Su deseo de aprender se transforma en años de investigación y en el estudio de las técnicas de bordado y de tejidos. Morris trata de evitar el aburrimiento y la repetición de su trabajo más manual con la composición de poesía en su mente. Uno de los mayores talentos de Morris queda plasmado en su dibujo lineal, con líneas elegantes y gran sentido de profundidad en las formas individuales o en la relación con la naturaleza. Los tejidos además le permiten evitar trabajar con las formas humanas que le resultan menos cómodas, pero en caso de necesitarlas en un tapiz Morris deja que, esos espacios en blanco con forma humana, sean terminados por su compañero Burne-Jones³²⁷.

Siguiendo el estudio de Parkins advertimos que los bordados y elaboración de tejidos son consideradas, por Morris, como el culmen de las artes decorativas, puesto que para él están muy relacionados con la pintura y la escultura, equiparándolos a las artes mayores. Las alfombras y los tapices o colgaduras de pared son realizados previo encargo por clientes ricos, lo que le permite gran libertad de diseño pues buscan originalidad y singularidad; olvidándose de preocupaciones y dificultades a la hora de la reproducción³²⁸.

³²⁶HARVEY, Charles; PRESS, Jon. *Op.cit.*, pp. 77-76

³²⁷BURDICK, John. *Op.cit.*, p. 75

³²⁸PARKINS, Wendy. *Jane Morris: The Burden of History*. Edimburgo, Edinburgh University Press, 2013, p. 170

Este no es el caso de los papeles de pared que deben adaptarse a los gustos y exigencias del público creciente. Thompson mantiene que existe un gran cambio de estilo y un crecimiento artístico desde sus primeros diseños, como *Trellis* de 1862 hasta uno de sus últimos *Compton* de 1896, que muestran un desarrollo del diseño estilizado, pero aun un poco rígido, a un sentido del movimiento muy desarrollado. Cuando termina la década de 1870, la venta de los textiles y el empapelado superan a la de mobiliario y vidrio policromado. Morris está en contra de los tintes modernos y busca ayuda en Thomas Wardle, toda una autoridad en sedas y tintes para tejidos. Desde entonces crece la cooperación entre ambos empresarios. Es así como Morris aprende a experimentar en tintes naturales, como el añil o el álamo.

Thompson señala que Morris trata aprender por sí mismo el arte de tejer tapices, usando un antiguo telar y siguiendo las instrucciones de un manual francés del siglo XVIII. Cuando da conferencias públicas sobre las artes menores, teje de espaldas al público o hace sus exposiciones mientras trabajaba. Morris en muchos casos aprende las técnicas básicas de un arte, dejando más tarde todo el trabajo a los trabajadores expertos. Muy pocas veces realiza toda la obra, desde el principio con el diseño hasta el final de la misma, algo que sólo ocurre en algunos casos, como en el tapiz *Cabbage and Vine*. De este modo consigue más tiempo para sus diseños aunque el trabajo manual sigue siendo su pasión. Morris que aprende a delegar, como buen hombre de negocios, dedicando parte de su tiempo a la escritura de poesía. Aun así su pasión sigue siendo pasar un día dedicado a un proyecto de modo que su imaginación se convierta en imagen³²⁹.

Moffet, Fazio, Wodehouse sostienen que aunque parece irónico Morris prefiere los bordados y tejidos como tapices para cubrir la pared a los diseños de empapelado, cuando estos se han convertido en sus productos más conocidos. Morris aprecia sus papeles por hacer más accesible al público los productos de la Firma, pues aunque eran producidos por encargo, en pequeñas cantidades y a mano, resultaban más baratos que otros productos que eran exclusivamente para los clientes ricos³³⁰.

Otra autora, Van Zandt, explica que como en casi todos los otros diseños, Morris se ve envuelto en la producción de sus diseños eligiendo los colores personalmente, y

³²⁹THOMPSON, Paul. *Op.cit.*, pp. 100-102

³³⁰MOFFET, Marian; FAZIO, Michael W.; WODEHOUSE, Lawrence. *A World History of Architecture*. Londres, King, 2003, p. 449.

cambiándolos fácilmente y sin dilación. El proceso de impresión a mano es lento y laborioso, pues cada color requiere un bloque separado y cuantos más colores se usen más cuesta en diseño. Hay que recordar que algunos de los diseños más elaborados requieren unos treinta bloques diferentes para completar el diseño. Sus tres primeros diseños: *Trellis/Enrejado*, *Daisy/Margarita* y *The Fruit o Pomegrate/ la Fruta o Granada*, son muy interesantes a nivel de diseño y belleza, pero debieron ser muy costosos. Todos esos diseños son realizados a mano con moldes de madera de pera, considerada fácil de esculpir y absorbente, pero además usan colores al temple que hacen que sean muy duraderos³³¹.

Nos parece que los temas usados en estos diseños como las flores, frutas o aves se convierten en algo básico en la mayoría de sus diseños de papel. Como hemos visto, su capacidad para cambiar los colores le permite cambiar los diseños de una forma sencilla, ofreciendo al público una amplia gama de posibilidades. Entendemos que la conexión que tiene con la naturaleza, ya desde su infancia, es la que le permite dotar de vida y de formas interesantes a sus obras. Si por un lado, como ya hemos mencionado, no tiene memoria artística, por otro lado demuestra poseer una gran capacidad para visualizar en su mente un estampado como diseño final. Podemos ver una progresión en sus diseños, que suelen tender a ser más elaborados y complicados posteriormente.

Burdick añade que Morris desarrolla su sentido comercial y en 1875 reestructura la Firma expulsando a los socios menos productivos, entre ellos a Rossetti, que por su adicción al láudano empeora física y mentalmente. Sólo permanecen como diseñadores de la Firma sus dos antiguos amigos Burne-Jones y Webb. El sufrimiento por la mala relación con su esposa le endurece y le hace centrarse en la tradición literaria y la cultura de Islandia.

La empresa es todo un éxito, según Burdick, pero Morris y sus socios se podían haber enriquecido más si hubieran usado la tecnología para una producción en serie. Además de conseguir hacer su negocio próspero, desde el punto de vista económico, mantienen su ideal de conseguir que los artesanos trabajen y no se olviden las técnicas antiguas de producción. *The Red House* es modelo de simplicidad arquitectónica y decorativa y se convierte en precursora del *Bauhaus* y de otros movimientos del siglo

³³¹VAN ZANDT, Eleanor. *The Life and Works of William Morris: A Compilation of Works in the Bridgeman Art Library*. Bristol, Parragon Publishing, 1995, pp. 10-14.

XX. Los múltiples productos para el hogar cambian los gustos de los consumidores de las distintas clases sociales y establece la base del movimiento de *Arts and Crafts*.

La Firma busca la funcionalidad, la calidad en los productos, la apertura de espacios, y la eliminación de lo irrelevante u ostentoso tan común en la era victoriana. Este cambio permite descubrir, en las artes decorativas, una fuente de satisfacción y de placer diario para la sociedad. Morris defiende la sencillez, y en su ensayo en '*The Beauty of Life*' expone uno de sus principales preceptos: '*Have nothing in your houses which you do not know to be useful or believe to be beautiful*'³³².

Queremos recordar que la belleza, como sabemos, es subjetiva y que los gustos cambian normalmente a lo largo del tiempo. Para nosotros su deseo de unir lo bello a lo práctico, pero con un toque personal, es lo que permite que muchas de sus obras sean consideradas únicas. Lo útil también puede ser considerado más inmune a los cambios pues su practicidad se hace sinónimo de necesidad. Por un lado la empresa de Morris consigue educar a la sociedad y hacerla consciente de que la sencillez permite que la belleza de los productos artesanales destaque, lo que se puede aplicar al hogar. Hay algo crucial que no logran establecer, el hacer que el arte sea accesible a todos los sectores de la sociedad, tratando que el arte sea finalmente el nexo de unión de todos. Morris busca en el arte una forma de cambiar a su sociedad y cuando se da cuenta de que resulta imposible, pues su empresa termina ofreciendo productos para la élite, sufre a nivel personal. Percibimos que Morris culpa de la pobreza reinante en la industrialización al capitalismo, pues sólo se piensa en el enriquecimiento personal y no en el bien de la sociedad, por lo que su lucha personal le parece a veces inútil. A nivel personal también sufre, por haber disfrutado de los privilegios y riquezas de un sistema que considera injusto, por lo que intenta mejorar las condiciones de los trabajadores, comenzando en su empresa y creando un modelo de empresa que demuestra que su ideal es factible.

Dore considera que entre los diseños de la firma hay que destacar que algunos productos que son muy populares al comienzo, destacando el vidrio policromado. Morris suele elegir el cristal personalmente, puesto que la firma no podía fabricarlo, pero además supervisa la pintura, el horneado y la composición final de la vidriera. El color traslúcido del cristal no puede estar demasiado sombreado, y da protagonismo a la simplicidad, al detalle y a la composición. Al usar técnicas de mosaico es como

³³²BURDICK, John. *Op.cit.*, p. 81.

identifica las áreas más significativas del dibujo, dándoles colores puros y líneas negras que consiguen crear acentuar las formas. Su forma de contar historias usando vidrio policromado es semejante al usado en las crónicas medievales que tanto adoraba. Se puede afirmar que ninguna de sus representaciones resulta estática.

Dore continúa señalando que durante muchos años se dedica a construir vidrieras, para más tarde pasar a proteger los edificios antiguos con la creación de la Sociedad para la Protección de Edificios Antiguos (*Society for the Protection of Ancient Buildings*), rechazando muchas comisiones por no querer unir lo antiguo y lo nuevo, tratando de evitar daños en las vidrieras y en los edificios originales.

Los azulejos pintados a mano se convierten también en productos importantes de la Firma, que suelen usarse para chimeneas como paneles o de forma individual. El horno que la Firma tiene en Red Lion Square y que se usa para vidrio policromado se utiliza igualmente para los azulejos, lo que los dota de un brillo especial por los depósitos metálicos, teniendo una similitud con la cerámica islámica. Los azulejos lisos normalmente son manufacturados en Holanda y luego son pintados y decorados a mano por la Firma³³³.

En opinión de Palmer, Morris demuestra a lo largo de su vida que la investigación, estudio y experimentación resultan elementales en su vida, pues estudia al detalle las diferentes técnicas y el uso de materiales. Se puede decir que llega a dominar muchos de los campos de la artesanía y de la producción de la época. En su preocupación por volver a implementar técnicas artesanales y por usar materiales de mejor calidad, investiga y aplica tintes vegetales a muchos de los materiales producidos por la Firma. Para los tejidos de tapicería, tiene que aprender a tejer en un telar montado por él, investigando la técnica en modelos antiguos, ya que no encuentra especialistas de quien aprender. Su investigación en museos y de textos antiguos es tan amplia que como él mismo dice en 1882, cuando la Comisión Real para La Instrucción Técnica lo convoca: ‘*quizá yo lo haya utilizado más que ninguna otra persona viva*’³³⁴.

Nos parece muy interesante que la faceta de autodidacta de Morris se mantenga a lo largo de su vida y que trate de descubrir por sí mismo las técnicas antiguas para la confección de objetos. También es interesante, desde nuestra perspectiva, su deseo de

³³³DORE, Helen. *Op.cit.*, pp. 56-64 *passim*.

³³⁴PALMER THOMPSON, Edward. *Op.cit.*, pp. 102- 104.

aprender y desarrollas casi todos los campos de la artesanía; y aunque le resulta imposible hacerse un experto, logra adquirir los suficientes conocimientos para poder desarrollar diseños que son atractivos a nivel estético, que usan las técnicas tradicionales y que incorporan su filosofía de trabajo y de calidad. Los productos realizados por su empresa son tan variados que resultan sorprendentes en la actualidad. Por desgracia, tan sólo han pasado a la posteridad algunos de los más populares, olvidándose la amplia labor de investigación y perfeccionamiento del diseñador.

El hogar de la clase media, como indica Calloway, se convierte en uno de los objetivos del movimiento estético del siglo XIX. Aparecen multitud de publicaciones a modo de guía, para conseguir un hogar bello. Todas estas publicaciones son las precursoras de nuestras revistas modernas y de la industria de auto-ayuda. Las publicaciones de esa época suelen enfocarse en la esfera doméstica: gestión del hogar, jardinería, arreglo floral o vestimenta. No se da importancia a un estilo concreto, sino que se trata de instruir en la disposición elegante del mobiliario, de modo que exprese el gusto personal, pero de forma artística. Las publicaciones en forma de revistas y diarios que se centran en la decoración doméstica aumentan considerablemente. Entre ellas cabe destacar la publicación *The Studio*, fundada en 1893, en la que Morris participa y que populariza el movimiento de *Arts and Crafts* a finales de siglo.

Según Calloway, por entonces Morris no es considerado aun como uno de los principales teóricos del movimiento de *Arts and Crafts*, algo en lo que se ha convertido posteriormente. Durante la época victoriana el diseñador tan sólo representaba una de las empresas de decoración de las altas esferas sociales³³⁵.

En la década de 1880, como indica Palmer, las conferencias y escritos de Morris sobre las artes decorativas muestran sus amplios conocimientos de las artes menores. Morris se dedica al estudio de las culturas con tradiciones inglesas antiguas y del Norte de Europa. Así mismo, defiende la igualdad entre las artes proporcionándole el mismo valor al diseño como a la ejecución de la obra. Morris añade ante la Comisión Real para la Instrucción Técnica:

‘Mi opinión es... que no es deseable dividir el trabajo entre el artista y lo que técnicamente se llama el diseñador, y creo deseable, en conjunto, que artista y diseñador sean prácticamente uno... Existen dos cosas principales acerca de las que deberíamos reflexionar a la hora de dar facilidades para el estudio del arte

³³⁵ CALLOWAY, Stephen (ed.). *Op.cit.*, pp. 32, 130-133 *passim*.

*del diseño. ... Hay que ser un hombre de considerable originalidad para estudiar los ejemplos antiguos y obtener lo que de bueno haya en ellos, sin hacer diseños que puedan ser luego acusados abiertamente de plagio*³³⁶.

Tomando de nuevo la referencia de Calavera, vemos que para Morris, la calidad de los productos artísticos, la manera en la que se hacen y quienes los realizan, resultan cruciales a la hora de obtener un producto bello y artístico. Morris defiende que la capacidad creativa es elemental para el trabajador, pues influye en el resultado final.

Calavera continúa defendiendo que este principio, que Ruskin ya mantiene, es difícil de poner en práctica al tomar a aprendices sin experiencia, por lo que no podía valorar sus cualidades o dotes artísticas. Además Morris cuenta con artesanos experimentados de distintas especialidades, con los que trabaja en sus experimentos, de los que aprende sus oficios, y que forman a sus aprendices.

Morris se organiza de manera admirable pues es capaz de llevar adelante la dirección de la Firma, el diseño, la experimentación, la creación literaria y sus responsabilidades familiares hasta el final de sus días. Incluso cuando se dedica a las conferencias o a la propaganda socialista y debe abandonar su trabajo durante semanas, su mente sigue trabajando en proyectos³³⁷.

Nos parece sorprendente que este hombre sea capaz de tener tan dilatada actividad laboral, académica, política, y artística. Tenemos que destacar su involucración en la producción de los productos de la empresa, pues busca crear un objeto que destaque por su diseño y perfecta elaboración. El uso de productos de calidad impide que sus diseños se hagan asequibles, al igual que ocurre con la producción artesanal, que termina siendo más cara que la de fabricación en serie. La división de su producción decorativa en dos ramas, una asequible y otra más exclusiva, termina marcando la misma división que ya existía en la sociedad. Su contribución es la de crear objetos bellos y artísticos que no sólo quedan limitados a ciertos sectores de la sociedad, por lo que finalmente democratiza en cierto modo el arte, pero no logra llegar a todos los sectores de la sociedad. Desde nuestra perspectiva entendemos que esta contradicción, con sus pensamientos sobre el arte y la sociedad, es la que le lleva finalmente a buscar esa transformación de la sociedad no sólo a través del arte, sino a través de los movimientos obreros.

³³⁶PALMER THOMPSON, Edward. *Op.cit.*, pp. 104-105.

³³⁷CALavera, Anna. *Op.cit.*

Según Thompson, cuando Morris visita la casa de Edward Carpenter en Millthorpe, al final de su vida, descubre la verdadera belleza de la simplicidad, pues afirma:

‘He gastado, lo sé, una gran cantidad de tiempo diseñando mobiliario y papel de pared, alfombras y cortinas; pero después de todo estoy inclinado a pensar que todo ello es una especie de basura, y que preferiría, en lo que a mi vida personal se refiere, vivir entre las paredes más sencillas pintadas de blanco y con sillas y mesas de madera’³³⁸.

Van Zandt destaca el interés por los tintes naturales, uno de los campos de investigación de Morris, pues los tintes sintéticos le resultan ásperos, mientras que los tintes naturales muestran colores ricos y sutiles. Su investigación de tejidos de otras culturas le permite introducir técnicas o características en sus propias obras. Morris también recomienda a los jóvenes diseñadores que sigan la naturaleza, que estudien la antigüedad y que creen un arte propio, inspirándose pero adaptándolo a un estilo propio. Para William Morris lo importante es educar al público para que vea la importancia de un buen diseño, por ello, para él lo importante no es sólo crear³³⁹.

Sentimos que es muy importante recalcar en nuestra investigación la labor pedagógica de Morris que trata de enseñar a apreciar el arte y la belleza a todos los sectores de la sociedad. Su intento de acercar el arte al hogar, de revalorizar la labor artesanal y las técnicas antiguas, contribuyen, desde nuestra perspectiva, al mantenimiento de técnicas que de otro modo ya habrían desaparecido en su tiempo y más aun en el presente. La importancia que da a los tinte está relacionada con el uso del color, algo elemental en cualquier artista que quiera producir una obra que deje de manifiesto su espíritu. Su deseo de crear colores y formas cercanas a la naturaleza nos traslada a un espacio vivo, alejado de la ciudad y de la contaminación, introduciendo esa naturaleza personal y mágica en los hogares de sus coetáneos.

³³⁸THOMPSON, Paul. *William Morris: Romantic to Revolutionary*. Oakland, PM Press, 2011, p. 109

³³⁹VAN ZANDT, Eleanor. *Op.cit.*, pp. 6-7.

7. El periplo por Islandia, la escritura poética y los discursos políticos

Tanto Faulker como Preston piensan que cuando Taylor comienza a trabajar como director ejecutivo de la firma, Morris encuentra más tiempo para la escritura y comienza con otro proyecto literario. Escribe *The Earthly Paradise* (*El Paraíso Terrenal*) una serie de poemas narrativos, con un estilo melodioso, en forma de cuentos. Para su creación se basa en fuentes clásicas y medievales y algunos de los cuentos tienen mucha extensión, por lo que se siente forzado a publicarlos, en algunos casos, como poemas independientes. Morris lo publica finalmente como una obra en 1867, recibiendo buenas críticas y convirtiéndose en un gran éxito, lo que le anima a seguir escribiendo. Su historia se convierte en una estupenda forma de literatura de evasión, muy del gusto victoriano³⁴⁰.

A diferencia de las artes, Morris se preparó a nivel teórico desde sus estudios en Oxford en la literatura, lo cual queda reflejado en su escritura y por el estilo que desarrolla más adelante. Cuando su reputación como escritor se estableció Morris, comenzó a ignorar la opinión de los críticos sobre su obra y evitaba participar en discusiones sobre su obra.

Como vemos en Thompson, el movimiento romántico de esa época aun cree en la individualidad humana con sus sentimientos y emociones. Es por ello que luchan por la opresión de las normas establecidas por un gobierno autoritario, una iglesia que les resulta farsante, y están en contra de la pobreza industrial y de las rígidas normas sociales. Inspirados en un pasado más romántico, que permite escapar a un mundo de sueños, los románticos defienden la vuelta a una vida más simple, animados por la visión idealizada de la Grecia libre o en la Francia revolucionaria. Ya en 1855 todos esos sueños casi han desaparecido, lo que hace que Morris tienda a la evasión y a lo medieval. Morris admira a escritores románticos como Blake, Tennyson, Carlyle and Ruskin, junto con Byron and Shelley, pero por su deseo de escapar de la realidad hacia la fuga romántica la encuentra en Keats, Coleridge y Scott. Por otro lado, la lectura de la mitología del norte de Thorpe, de *Morte d'Arthur* de Mallory y *The Lady of Shalott* de

³⁴⁰FAULKER, Peter; PRESTON, Peter; William Morris Society. *William Morris: Centenary Essays*. Exeter, University of Exeter Press, 1999, pp. 49-50.

Tennyson le llevan a encontrar en lo medieval y el escapismo una forma de expresión, en la que se identifica también con Chaucer y Dickens por su humor³⁴¹.

Si estudiamos la sociedad victoriana, con sus normas e imposiciones sociales entendemos, desde nuestra perspectiva moderna, que los románticos quisieran romper con todas esas formas de supresión del espíritu romántico. Es nuestra lectura que lo que se va produciendo, en el caso de Morris, es un deseo de abandonar lo que le rodea, pues siente que limita su libertad espiritual y creadora. Entendemos que su interés por lo medieval se ve inspirado por el descubrimiento de una sociedad que para él es más justa y auténtica que la victoriana, a la que acusa de falsa. Creemos que la lectura de poemas y cuentos le influyen en la posterior creación de sus propias obras, algo que ocurre en sus obras plásticas.

Las novelas, como explican Ganham y Harris, también tienen un lugar destacado en su biblioteca, pues le resultan un grato entretenimiento. Las novelas de Dickens que más admira son aquellas en las que aparecen cualidades de las historias medievales como la jovialidad, la presentación sencilla y directa del personaje, y el humor, no estando tan interesado en el realismo. Morris considera que el teatro debe ser más simbólico que realista, con escenas y trajes representados por símbolos simples. Su gusto por la literatura antigua va creciendo mientras que el de la literatura moderna queda olvidado paulatinamente.

Ganham y Harris mantienen que sus gustos escapistas y con objetivos morales quedan un poco olvidados cuando empieza a considerar que la sociedad debe ser transformada por medio de una esperanza política. Morris se siente inspirado por el movimiento socialista y el levantamiento social de esos años. Hay un elemento que limita su desarrollo como escritor, y es su insistencia en mirar al pasado más que al presente, y que mostrara públicamente su oposición a la crítica intelectual de la época³⁴².

Deseamos insistir en que en el caso de Morris la influencia de su arte se traslada a su vida personal y a su obra literaria. Este diseñador y escritor desea crear mundos placenteros donde poder huir, donde lo moderno queda excluido, dejando espacio para el deleite del espíritu romántico. Su obra en prosa va a intentar trasladarnos a un mundo

³⁴¹THOMPSON, Paul. *The Work of...*, pp. 146-147.

³⁴²GANHAM, Joanna; HARRIS, Jennifer. *Op.cit.*, pp. 2-4.

que parece real, pues para él sigue vivo, y que hace uso de imágenes idealizadas y símbolos, como ocurre en su arte. Hay otro tipo de prosa, al que hemos hecho referencia anteriormente, la prosa didáctica que se encuentra en sus conferencias, que no pueden hacer uso de los mismos recursos que sus romances, sus leyendas o sus cuentos. Creemos que el hombre moderno se siente más identificado con el lenguaje usado en estas últimas, pues muestran el pensamiento y las convicciones del autor, por lo que accedemos a ver un poco más de su personalidad y a descubrir sus ideas sobre el mundo real.

El estudio realizado por Harvey y Press muestra que la relación amorosa entre su esposa Jane y, su adorado mentor, Rossetti es muy dura para Morris. Es por ello que trata de huir de la situación dedicándose al trabajo, a la lectura y, más tarde, a la literatura. Su interés por las sagas antiguas y por los viajes a Islandia le lleva a ver en norte unos valores muy diferentes de los que ya conoce de romanticismos feudal y la caballería.

La reputación de Morris como poeta se hace más conocida cuando, tras la publicación de *The Earthly Paradise* y su obra anterior *The Life and Death of Jason*, es reconocido como un personaje influyente en la sociedad. El retrato corriente de Morris lo muestra como un hombre: sencillo, sincero, extrovertido, que es diseñador y poeta. Morris es un hombre con muchos intereses, pero tiene una visión de la vida poco profunda, lo que le impide llegar a sufrir ante las tensiones emocionales y conflictos personales de sus contemporáneos³⁴³.

Como investigadores, si realizamos una lectura de su obra vemos a un personaje que sufre demasiado con su época, pues si es testigo de las injusticias, siente la necesidad de hacer un cambio. Su mundo real no se parece al que él desea, aquel que diseña y crea a través de sus poemas y prosa. Es decir, cuando hablamos de una literatura de huída, en el caso de Morris es una necesidad, pues crea un mundo alternativo donde sus trabajadores reciben un trato justo, donde el arte se introduce en el hogar de sus contemporáneos y donde su amada Edad Media parece más posible por sus obras artísticas y literarias. Su preocupación por lo que le rodea y su interés por una mejora de la vida son algunos de los factores que, desde nuestra perspectiva, le animan a unirse al movimiento socialista.

³⁴³HARVEY, Charles; PRESS, Jon. *Op.cit.*, pp. 70-73.

Un estudio de su hija May Morris y Bernard Shaw expone sus ideas sobre algunas de las obras del escritor. *The Earthly Paradise* es una serie de poemas narrativos inspirados en fuentes clásicas, orientales, nórdicas y medievales. Los cuentos de Canterbury le sirven de inspiración a la hora de disponer los poemas pero a diferencia de estos, el marco de los poemas de Morris resulta más estático pues la narración versa sobre la historia de gente que cuenta historias que ocurrieron en un pasado lejano e irreal. Morris introduce otros personajes y la narración tiene un estudiado estilo suave y dulce, al narrar los hechos, lo que hace que use abundantes arcaísmos pues trata de que los personajes se expresen como en la época. Los detalles pintorescos se unen a escenas de trabajo, en las escenas de batalla hay una visión heroica, y en las escenas de amor la sensualidad y la lujuria aparecen vivas, pero sin centrarse en la relación humana.

Los personajes son los populares de esos tipos de cuentos: rey, héroe, viajero, sabio, doncella, entre otros. La conexión entre ellos aparece por los incidentes de la historia que los interrelaciona. Estudiando con atención los poemas se descubre que estos se centran en las variaciones de los estados de ánimo más que en los personajes o la acción³⁴⁴.

Entendemos que la poesía de Morris, con su estilo y seriedad, resulta apropiada tanto para las clases más adineradas y cultivadas, como para la clase trabajadora, pues el mundo que recrea invita a soñar y a abandonar la realidad de su tiempo. Es por ello, que la poesía de esta época canta también a los valores que la sociedad ya no tiene, como la heroicidad, el amor cortés o la belleza pura y sencilla. Desde nuestra perspectiva, el espíritu romántico de nuestro autor no queda limitado a aquellos que tienen la capacidad de comprar sus obras, sino que se extiende a cualquier persona que encuentra en su literatura una vía de escape de la realidad, que resulta triste y alejada del ideal que muchos de sus coetáneos deseaban. Es por ello que su literatura es quizás tan aceptada, y por lo que Morris es más reconocido, en ese tiempo, como escritor que como diseñador o artista.

En uno de sus artículos manifiesta, con sus propias palabras, parte de su sufrimiento y del, que creemos, muchos otros de sus oyentes *How I Became a Socialist* (1894):

³⁴⁴MORRIS, May; MORRIS, William; SHAW, Bernard. *William Morris: Artist, Writer, Socialist*. Oxford, Blackwell, 1936, pp. 404-415.

'But besides these contented ones there were others who were not really contented, but had a vague sentiment of repulsion to the triumph of civilization [...]

The hope of the past times was gone, the struggles of mankind for many ages had produced nothing but this sordid, aimless, ugly confusion; the immediate future seemed to me likely to intensify all the present evils by sweeping away the last survivals of the days before the dull squalor of civilization had settled down on the world. This was a bad look-out indeed, and, if I may mention myself as a personality and not as a mere type, especially so to a man of my disposition, careless of metaphysics and religion, as well as of scientific analysis, but with a deep love of the earth and the life on it, and a passion for the history of the past of mankind. Think of it! [...]

*Yet, believe me, in my heart, when I really forced myself to look towards the future, that is what I saw in it, and, as far as I could tell, scarce anyone seemed to think it worthwhile to struggle against such a consummation of civilization.[...]'*³⁴⁵

Entendemos, desde nuestro análisis, que estas palabras reflejan su sufrimiento de Morris por una humanidad que sus oyentes también conocen, pues son testigos de las mismas injusticias y de la misma degradación de la humanidad. Morris como artesano, artista, poeta y estudioso se siente muy afectado por esa realidad que lo rodea, pero es su espíritu sensible el que más sufre. Al reconocerse preocupado por la civilización en la que vive, no nos parece que tan sólo quiere esconderse, sino transformar y mejorar lo que el ser humano no parece más que destruir, su propia humanidad.

La realidad que rodea a Morris, según el estudio de Silver, con la falta de la esperanza y la desesperación, le lleva a centrar sus ideales en forma de romances que narran historias antiguas, como *The Earthly Paradise*. La obra se presenta como la unión de los deseos de la humanidad. Si en un futuro la historia refleja el triunfo del que logran vencer juicios en un mundo lleno de encanto, al final de la obra lo que encontramos es un mundo más real, donde el amor verdadero se convierte en algo irreal, inútil. Es decir que no existe un paraíso que se puede alcanzar, sino uno que se ha perdido. En los versos que introducen los meses, Morris pone de manifiesto su profundo amor a este mundo y a la vida, pero también su desilusión por descubrir la realidad³⁴⁶.

³⁴⁵MORRIS, William. 'How I Became a Socialist', en *The William Morris Internet Archive: Works, Transactions of the Bibliographical Society*, 1894, [en línea]: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1894/hibs/hibs.htm>, [Consulta: 27 Septiembre 2015]

³⁴⁶SILVER, Carole. 'The Earthly Paradise: Lost', *Victorian Poetry*, Vol. 13, núm. 3-4, 1975, pp. 27-42, [en línea]: <http://morrisedition.lib.uiowa.edu/SilverEP.pdf>, [Consulta: 27 Septiembre 2015], pp. 38-42

Entendemos que el pesimismo de Morris queda reflejado en esta obra por las dificultades por las que pasa a nivel personal, cuando las dificultades de su matrimonio y los problemas sociales que le rodean, le afectan también. Como hemos visto antes, una de sus formas de huir de la realidad es la lectura. En su caso Morris trata de compensar la infelicidad que siente con la creación de obras literarias situadas en ese periodo que tanto ha estudiado y adora. El escritor logra, desde nuestra perspectiva, inspirarse en las leyendas que conoce e inventar otras que se inspiran en sus lecturas e investigaciones del Medievo.

El estudio de Palmer vemos que una de las razones por las que Morris marcha a Islandia es la relación amorosa de Jane y Rossetti, que le hacía sufrir mucho y huir de su segundo hogar en *Kelmscott Manor*. El dejar esa situación lejos le ayudaba y le hace sentirse más fuerte. Ya lo explicaba Morris con sus propias palabras cuando escribe, a su vuelta, a su amiga Aglaia Coronio: *‘El viaje tuvo gran éxito y gracias a él profundicé en la impresión que tenía de Islandia y se incrementó mi amor hacia esa tierra’*.

De sus viajes a Islandia aprende a adquirir el coraje de los habitantes de esas lejanas tierras frente a la frustración, al fracaso y ante una situación hostil. Esa actitud es muy diferente de la típica melancolía romántica que hasta entonces inunda su vida y que quizás necesita para poder sobrellevar su vida personal.

De las sagas aprende que los actos heroicos suelen ser medidos por la acción del hombre. Las sagas le permiten ver que el mundo se hace tan amplio como la humanidad, pues el centro del mismo ya no es el corazón del hombre. Sería el contraste entre el mundo de las sagas de pasado nórdico y su propia sociedad, el que le permitió comprender la independencia del hombre y su libertad, fuese cual fuese su clase social. La mayor lección de sus viajes fue que la pobreza no era un problema tan crucial, si se lo comparaba con la desigualdad entre las clases sociales. Todo esto le permite juzgar su época desde una perspectiva muy diferente a la que tiene antes y afrontarla con un nuevo valor y fuerza. Este es el preludio de su lanzamiento a la vida política activa a finales de la década de 1870³⁴⁷.

Morris se siente fuertemente influenciado, desde su juventud, por el movimiento romántico que le influencia en su pensamiento, estética, literatura y sentimientos de manera que todo esto surja de forma natural en su mente y de su pluma. Con las sagas,

³⁴⁷PALMER THOMPSON, Edward. *Op.cit.*, pp. 175-179.

descubre un realismo y una literatura muy diferente a la de la época, lo que le influye profundamente.

Según Clutton-Brock, Morris trata de recrear ese tiempo y ese lenguaje, evitando usar el del siglo XIX, lo que le impide romper con su romanticismo, tan innato, a nivel de lenguaje, giros, y ritmo. Además hay que recordar que para Morris la escritura es una forma de recreación y relajación de su otro trabajo; es como un segundo empleo y no busca encontrarse con su época, sino evadirla. Su imagen pública de poeta popular, lo encasilla en las tradiciones, y los recuerdos del pasado, haciéndole inspirarse en la tradición romántica³⁴⁸.

La investigación de Poulson mantiene que Morris precisa de algo más fuerte y lo encuentra en las sagas islandesas. Aprende con impaciencia el vocabulario y la gramática según progresa, igual que cuando aprende las técnicas artesanales en sus diseños. En enero de 1869 publica una traducción de *La Saga de Gunnlaug*, que realiza en unas dos semanas.

Islandia lo inspira y lo revive en cada viaje, pues su paisaje primitivo y desconocido para muchos deja huella en él. La población de Islandia se muestra unida, con mucha valentía, aunque su vida sea dura y estén en una fase aun preindustrial, lo que le sirve a Morris para considerar que sus ideales sociales son una realidad en ese país. Morris se siente inspirado por las sagas, realizando en 1876 una de las que hoy consideramos una de sus obras más bellas, *Sigurd the Volsung*. El serenity de los personajes ante la adversidad es lo que Morris trata de emular durante sus momentos de crisis emocional de finales de los 60 y principio de los 70³⁴⁹.

Henderson expone que hay un lenguaje y un estilo muy diferente en su descripción de su primer viaje a Islandia, Morris desea en un principio imprimir ese viaje, aquí abundaban unas descripciones excepcionalmente vivas.

La descripción de uno de los viajes a las Faroes se convierte en una de las descripciones más vivas de Morris, pues logra trasladar al lector con su entusiasmo. Por otro lado aunque parece acertado en conjunto, resulta menos sorprendente cuando se

³⁴⁸CLUTTON-BROCK, Arthur. *William Morris*. s.l., Parkstone International, 2012, pp. 178-182 *passim*.

³⁴⁹POULSON, Christine. *The Art of ...*, pp. 61-64.

examina detalladamente, pues las frases terminan resultando monótonas y las palabras empleadas poco interesantes³⁵⁰.

Thompson sugiere que los métodos de aprendizaje de Morris son inusuales y hoy en día serían considerados modernos, pues no le interesa la gramática. Le interesa la historia y la literatura como modo de diversión, pero no la gramática. Su intuición le permite deducir con bastantes aciertos aunque no comprende bien. Con su profesor y traductor, Magnusson, estudia las sagas en sus encuentros, y mientras Magnusson traduce, Morris las adapta para su publicación.

Como indica Thompson, Islandia además le ayuda a encontrar una nueva actitud ante la vida. Viajando con sus compañeros Magnusson y Faulker en 1871 descubre que la autosuficiencia, aunque dura, es gratificante. Dormir en tiendas, viajar en caballos de carga y cocinar su comida, todas esas vivencias quedan reflejadas en un diario de viaje que escribió, junto con las fuertes impresiones del paisaje del norte. Aunque suele generalizar al describir los paisajes para que el lector los imagine los detalles, también tiene descripciones muy realistas de su viaje. Entre esas descripciones encontramos la del campo junto Axewater, donde la descripción se llena de pequeños detalles que crean un conjunto, una imagen impactante y llena de vida natural:

‘on a beautiful piece of mossy turf close to the water’s edge, almost under the shadow of the Great Rift, whose wonderful cliff rose into the moonlit sky a few rods on the other side of the river, and was all populous with ravens that kept crying out and croaking long after we were settled there’³⁵¹.

Otro crítico, Wawn expone que en la dura naturaleza islandesa, llena de sorpresas, es donde Morris descubre que la sociedad que él visita es amigable, tolerante, sin divisiones sociales y conocedora de su literatura más antigua. Además existe un estoicismo ante las dificultades de la vida y una apreciación de las antiguas historias. Encuentra una nueva fuerza y admira el coraje del hombre del norte, que entiende como la religión del hombre del norte. Aunque Morris se mantiene pagano durante una década, deja la insatisfacción y la desesperanza de *The Earthly Paradise*, al comprender que lo adquirido en Islandia era ese instinto puro que tanto necesitaba.

³⁵⁰HENDERSON, Philip. *Op.cit.*, pp. 149-159.

³⁵¹THOMPSON, Paul. *Op.cit.*, pp. 27-28.

La cooperación de Morris y Magnusson es importante por la traducción de textos hasta entonces desconocidos, pero cuando Morris pule las traducciones de su compañero, en la mayoría de los casos esas modificaciones, las empeora. Morris usa arcaísmos, buscando alternativas más rebuscadas si una palabra puede ser traducida fácilmente por otra cercana al islandés, y finalmente muchos de esos arcaísmos son puras invenciones³⁵².

Por desgracia, desde nuestra perspectiva, creemos que muchas de estas traducciones resultan difíciles de leer, pues tienen un estilo que hoy resulta poco atractivo. Su deseo de crear algo que, como en su poesía, se expresa con formas antiguas, contribuye a que las obras pierdan su carácter auténtico. Nos parece una pena que esas historias sean adaptadas a lo que él considera adecuado, al no hacer una traducción correcta. Si pensamos en la tradición que existe todavía en el siglo XIX por rescatar tradiciones, cuentos, sagas o cualquier manifestación popular del olvido, no debe de sorprendernos que Morris, al igual que otros muchos románticos haga una adaptación de lo que él considera que es auténtico. Encontramos como ya diéramos antes, que cualquier copia de algo antiguo nos muestra una artificialidad; y en el caso de Morris tenemos su miedo a que suene demasiado contemporáneo. La poesía y las sagas son ejemplos de un lenguaje que resulta complicado y poco natural. Vemos aquí una pequeña paradoja, ya que si en su arte aboga por la sencillez y la eliminación de lo innecesario, en su poesía y en sus traducciones encontramos que Morris hace casi lo opuesto.

Siguiendo el estudio de Thompson, encontramos que los romances en prosa de Morris se realizan en dos periodos, uno en los años 1855-56 y publicados en *The Oxford and Cambridge Magazine*, y otros realizados entre 1888-96. Ambos son sueños en un mundo medieval, con un paisaje aun puro y con unas gentes sencillas. La mayoría de sus poemas posteriores tienen una atmósfera irreal, por su sintaxis simple y por el uso de un vocabulario arcaico y extraño, que sólo Morris puede entender. Este estilo es considerado una nueva forma de expresión literaria, por algunos críticos, pero para la mayoría provocaba exasperación³⁵³.

³⁵²WAWN, Andrew. *The Vikings and the Victorians: Inventing the Old North in Nineteenth-Century Britain*. Cambridge, Boydell & Brewer Ltd, 2002, pp. 245-249.

³⁵³THOMPSON, Paul. *Op.cit.*, pp. 157-158.

Hodgson opina que la mayoría de los romances en prosa posteriores no tienen el éxito esperado, ya que en la mayoría de los casos Morris, seguramente, no piensa en los posibles lectores al escribirlos. Estas obras son creadas para su propio placer por lo que mantiene similitudes formales con sus otras obras.

Hodgson continúa explicando que hay dos obras que realiza basándose en los mundos de los sueños, uno situado en un Kent medieval y otro en una Inglaterra socialista. Su éxito está en que la acción tiene lugar en un sueño, por lo que la tensión dramática que faltaba en los romances en prosa aparece aquí y el narrador actúa de intérprete del sueño. En *The Dream of John Ball* la confianza del predicador rebelde queda limitada por la visualización del futuro, en el que aunque sus objetivos se han logrado, le llevan a la esclavitud de su gente. En *News from Nowhere*, el narrador recuerda permanentemente que ha de volver a la realidad, lo que impide que el mundo idealizado sea más que una alegoría socialista. Esta obra trata de presentar unos valores socialistas muy diferentes de los que el capitalismo.

La consciencia de su posible auditorio socialista da en cierto modo un valor real a los sueños, pero no hacen que Morris use otros métodos diferentes a los de cualquier otra de sus obras literarias³⁵⁴.

Manieri expone que aunque el personaje de Morris queda claramente marcado por los ideales socialistas, debemos de ser conscientes de que su deseo de igualdad le lleva a tratar de cambiar la sociedad a través del arte. Estos escritos de Morris nos permiten acceder a este periodo de su vida desde la perspectiva política.

En un principio, la figura de Morris aparece despolitizada y posteriormente su socialismo, según Lethaby en 1899, no tiene nada de moderno o de científico. Tras el centenario de su nacimiento comienzan a aparecer trabajos de recolección que presentan diferentes interpretaciones del personaje como un hombre complicado y confuso, pero comprometido y consciente de la lucha de clases.

Manieri nos recuerda que Morris se ve influenciado por el ambiente en el que crece, teniendo una raíz anglicana en su hogar pero viéndose muy influenciado por el movimiento de Oxford durante su juventud. La tendencia a la vuelta de ritos y símbolos que antes estaban condenados, muestra una ruptura con el protestantismo, con su

³⁵⁴HODGSON, Amanda. *The Romances of William Morris*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 121-124.

estética en templos y con poca la participación social en los mismos. En realidad se trata de crear una ideología animada por la patronal, que trata de evadir de la realidad con una ideología estetizante que ayudaba a olvidarse de los problemas materiales³⁵⁵.

Poulson destaca su participación en la fundación de la Sociedad para la Protección y Conservación de Edificios Antiguos (S.P.A.B.), en 1877, que defiende la imposibilidad de copiar exactamente edificios del pasado y más aun aquellos que se han desarrollado durante muchos siglos, pues deben ser respetados. Esta asociación es la precursora de otros muchos grupos que luchan por la conservación y que hoy en día aun existen. El ‘*Anti-Scrape*’ o Antirraspado, como se le conoce cariñosamente, también cuenta con la participación de Webb, quien visita edificios, sirve en comités y da conferencias en nombre de la sociedad³⁵⁶.

Queremos resaltar un elemento que nos llama la atención en esta investigación, ya que si por un lado Morris está en contra de la alteración de las obras arquitectónicas y crea una organización para la defensa de las mismas, hace lo contrario al traducir las sagas islandesas. No consideramos que Morris tema incluir lo moderno en algo con una tradición tan antigua, sino que a una saga antigua le da una apariencia más arcaica, impidiendo que le público, que es a quien va dirigida la obra, pueda entender con claridad la misma, perdiéndose su mensaje. Como ya vimos antes, Morris no diseñaba pensando en el público y podemos casi afirmar que le ocurre lo mismo en la literatura, pues en ambas formas creativas, busca su disfrute personal, y en el caso de la literatura esto es más evidente.

Donovan nos recuerda que la Sociedad Protectora de Edificios Antiguos es creada por Morris, Webb y Faulkner, para vigilar los edificios y monumentos antiguos, protestando contra cualquier ‘restauración’ que no es adecuada o que no los protege correctamente. Según Morris se trata de evitar que esos monumentos se cambien según las modas, puesto que son monumentos sagrados que pertenecen a la sociedad. Morris le dedica parte de su tiempo a la asociación haciéndose responsable de la correspondencia con la prensa, las visitas a monumentos con informes y de la protección o de su demolición.

³⁵⁵MANIERI-ELIA, Mario. *Op.cit.*, pp. 51-53.

³⁵⁶POULSON, Christine. *William Morris...*, p. 74.

Como Donovan sostiene, la sociedad alcanza gran éxito y se les empiezan a consultar antes de hacer planes, puesto que en el grupo había arquitectos muy competentes que daban sus consejos sin ningún tipo de coste. Además la sociedad ayuda en la recaudación de fondos para la reparación de iglesias o de otros edificios en peligro de destrucción. A pesar de todo esto, muchos arquitectos de moda no la apoyan, aunque la sociedad tuviera una buena publicidad. Es tras su incorporación y participación en la sociedad que Morris comienza a preocuparse más por la relación de las artes y la sociedad³⁵⁷.

Martínez Sahuquillo señala que Morris se une a la Federación Democrática en 1883 y comienza su periodo de activismo social, al unirse al socialismo. Morris se hace socialista a cuando ya es un hombre adulto, lo que supone un gran cambio en nuestro creador que comienza a formarse en conferencias que le introducen al socialismo.

Morris se convierte en el miembro más eminente de la Federación llegando a dedicar su tiempo, dinero y esfuerzo a la causa socialista. Se convierte también en escritor de panfletos, artículos y propagador de las ideas socialistas y revolucionarias³⁵⁸.

Su unión a la Federación conlleva sacrificios, según Thompson, por el tiempo que le dedica y por el rechazo que sienten hacia su ideología muchos de sus compañeros y amigos. Incluso amistades como la de Morris y Burne-Jones se ven afectadas por no tener los mismos intereses y por la falta de tiempo de Morris, que ahora que está implicado en la causa socialista. Sólo Webb y Faulkner, de sus amigos y de su familia, sus hijas y en especial May, lo apoyan plenamente. Para el resto, Morris se ha convertido en un traidor a su clase, por aliarse con lo que consideran anarquistas peligrosos.

Las contradicciones en Morris, por su poder económico y por ser un rico hombre de negocios de la clase media, son destacadas por los críticos de su tiempo. Estos defienden que para ser consistente con sus ideales debe repartir las ganancias de la Firma entre sus trabajadores. Esos trabajadores ven que Morris no sólo les da un sueldo

³⁵⁷DONOVAN, Andrea Elisabeth. *Op.cit.*, pp. 53-59.

³⁵⁸MARTÍNEZ SAHUQUILLO. 'William Morris y la crítica a la sociedad industrial. Una síntesis singular de radicalismo romántico y marxismo', *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, núm. 66, 1994, pp. 171-180, [en línea]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=768704>, [Consulta: 27 Septiembre 2015], pp. 176-177

superior al salario medio, sino que además los trata con respeto y como compañeros de trabajo.

Thompson mantiene que Morris desarrolla sus deberes políticos escribiendo conferencias que le resultan laboriosas o hablando en público, siendo consciente de sus deficiencias, como portavoz, ante una audiencia de la clase trabajadora. Aun así con sus fracasos y con su entrega se presenta como un hombre cuya sinceridad impresiona³⁵⁹.

Poulson estima que el hecho de que fuera arrestado y llevado ante un magistrado por su participación en la causa socialista, supuso una gran publicidad para la Liga Socialista, pero también deja patente la diferencia de trato que existió entre él y otros dos compañeros trabajadores socialistas.

La mayoría de su producción literaria de la década de 1880 está relacionada con el socialismo de alguna manera como su obra *The Pilgrims of Hope*, donde el héroe es descrito con la vestimenta típica de Morris, en azul añil, y quien, como Morris, ha perdido a su esposa, por su mejor amigo y su trabajo. La desesperanza llega a veces al artista por la dificultad de convencer a la audiencia por su desmoralización, aunque los logra comprender más tarde: *'If I were to spend ten hours a day at a work I despised and hated, I should spend my leisure, I hope, in political agitation, but, I fear, in drinking'*.

Morris ya se encuentra desilusionado y además enferma considerablemente por el esfuerzo físico que realiza al permanecer al aire libre para dar sus charlas en la calle y se siente muy afectado por los problemas de salud de una de sus hijas, Jane, que sufre un empeoramiento en su epilepsia³⁶⁰.

En nuestra investigación, entendemos que este periodo de la vida de Morris, donde su sufrimiento, por la incapacidad de cambiar el mundo, es el que le hace sentirse más cercano al pensamiento socialista que al artístico. Las dificultades con las que se encuentra a nivel social nos sorprenden, pues la mayoría de sus compañeros compartían la causa, pero obviamente sólo desde la perspectiva idealista y estética. Su involucración en la causa socialista, con una mayor participación en la misma de lo que su familia y compañeros desean, le impiden seguir trabajando como antes en su empresa o dedicarle el tiempo que desea a su familia. Morris se involucra mucho, como ya hizo

³⁵⁹THOMPSON, Paul. *William Morris: Romantic...*, pp. 314-319, 326-327 *passim*.

³⁶⁰POULSON, Christine. *The Art of ...*, pp. 107-109, 112 *passim*.

en todos sus otros proyectos anteriores, pero con el paso de los años, la dureza del trabajo en la calle, donde da conferencias, le pasan factura. Deducimos que su contribución al socialismo es importante, pero las consecuencias de su implicación hacen que pase a ser censurado por sus compañeros y, suponemos, por sus clientes, lo cual conlleva efectos negativos para su empresa.

Fellman añade que de las obras, con más trasfondo social de Morris, se puede destacar *News from Nowhere*. En esta obra Morris crea una novela utópica en la que el narrador se duerme en Hammersmith para despertarse en un futuro donde ha habido una revolución socialista que crea la sociedad ideal. Aquí la gente trabaja por placer, ya no existe ya ni la mecanización ni la propiedad privada, hay igualdad entre las clases y sexos, las ciudades han desaparecido; y la sociedad vive de su trabajo en la tierra o en talleres artesanales, poblando pequeñas comunidades rurales. Cuando Morris termina la obra, es cuando se da cuenta de que esa revolución que ha soñado estaba más lejos de lo que él había pensado, ya que la Liga Socialista se estaba desarticulando³⁶¹.

8. **Propuestas de nuevas casas: *Kemscott Manor* y *Kelmscott House***

Como nos informa Vallance, antes de finales de Mayo de 1871 Morris y Rossetti deciden alquilar *Kelmscott Manor* (*El señorío de Kelmscott*), donde Morris vive hasta el fin de sus días, es decir, durante casi veinticinco años. Sus estancias son más largas durante el otoño pero no puede residir allí todo el tiempo por razones de trabajo. No obstante no duda en volver a su hogar cuando puede, pues allí encuentra el descanso necesario. Su amor por *Kelmscott Manor* aparece claro cuando incluso habla de él en una de sus conferencias:

*‘There may be some here who have the good luck to dwell in those noble buildings which our forefathers built, out of their very souls, one may say; such good luck I call about the greatest that can befall a man in these days’*³⁶².

³⁶¹FELLMAN, Michael. ‘Bloody Sunday and News from Nowhere’, en *The William Morris Internet Archive: Works*, JWMS, 8.4, 1990, pp. 9-18, [en línea]:<http://www.morrissociety.org/publications/JWMS/SP90.8.4.Fellman.pdf>, [Consulta: 26 Septiembre 2015]

³⁶²VALLANCE, Aymer. *Op.cit.*, p. 183.

Según Dore, Morris puede vivir y disfrutar las diferentes estaciones del año disfrutando de los cambios en la naturaleza en esta casa, que inspiran sus diseños. *Kemlscott Manor* se convierte en cierto modo más en un refugio que en un hogar, ya que el diseñador trabaja en Londres, donde mantiene el contacto con sus amigos. Los tres primeros años de arrendamiento los comparte con Rossetti, lo que oscurece su estancia al seguir tanto él como Jane en una relación amorosa. Abandona su casa para hacer sus viajes a Islandia, pero siempre vuelve, por considerarlo su hogar. Tras la muerte de Morris, Jane, su esposa compra la propiedad y más tarde, su hija May la cede a la universidad de Oxford. La sociedad de Anticuarios es la que la convierte en un museo para ensalzar la figura de Morris³⁶³.

Tomando como referencia la investigación de Dore, cuando Rossetti se marcha de la casa de *Kemlscott Manor*, Morris busca a otro co-arrendatario, su editor, Ellis. Ahora Morris puede pasar el día relajándose y disfrutando de su hogar. *Kemlscott Manor* se hace cada vez más importante para él, pues admira su estilo vernáculo conservador, inspirado en la época de 1600. Sus habitaciones que son pequeñas y de techos bajos, pero cuentan con telas bordadas en las paredes como decoración, además de pinturas de Rossetti y mobiliario de su amigo y compañero Webb. La casa es menos delicada y más austera mientras Morris vive allí, pues centra su reforma en cambiar sus suelos por losas lisas. Su dormitorio destaca por una cama con dosel y cuatro columnas, y por ser en realidad un cuarto de paso junto al cuarto de tapices. Como él mismo manifiesta con sus palabras: '*It was the simplicity of Kelmscott which made it a house that I love; with a reasonable love I think*'³⁶⁴.

Henderson explica que Morris trata de encontrar la manera de vivir cerca de la naturaleza, como en su otra casa, pues vive junto al río. La casa realizada en ladrillo en el siglo XVIII, es amplia y tiene un gran jardín detrás. La zona donde se sitúa *Kelmscott House* es muy agradable, aunque no estaba muy cerca del centro de Londres. Aunque Morris no admira la arquitectura georgiana, se adapta al estilo de la casa que más tarde se convierte en otra casa amada por el artista. Morris cambia el nombre de la casa de The Retreat (El Retiro), que le recordaba al nombre de un asilo, a *Kelmscott House* (por la ya *Kelmscott Manor* o *Señorío de Kelmscott*).

³⁶³DORE, Helen. *Op.cit.*, p. 77.

³⁶⁴THOMPSON, Paul. *The Work of...*, p. 34.

Algunas habitaciones de la casa tienen una decoración con muebles de Webb, sillas de Morris, alfombras en los suelos, bordados en telas para la pared y paredes empapeladas, entre otros. El estudio de Morris es un ejemplo de su gusto por lo sencillo, dejando de lado decoración innecesaria como grandes alfombras o cortinas. Su estudio tiene estanterías llenas de libros, paredes empapeladas con un sencillo papel y una mesa de trabajo diseñada por Webb, donde se encuentran sus libros y manuscritos sobre diseños y tintes³⁶⁵.

Queremos destacar la importancia que la naturaleza tiene en sus hogares, pues suponemos que la conexión que mantiene desde su infancia se hace aun más fuerte cuando se hace un diseñador y un amante de sus formas orgánicas. Entendemos, en nuestro estudio, que la inspiración que le llega del exterior está marcada por una sencillez, que también disfruta en el interior de sus casas, pues la decoración suele mantener un equilibrio con el espacio. Los jardines se convierten en una necesidad en Morris, teniendo uno hasta en su casa de Londres, lo cual no era habitual. Es por esto que encontramos elementos comunes que nos hacen entender que hogar y naturaleza es un binomio desde que construye su primer hogar.

Según Poulson, May Morris, una de las hijas de William Morris, describe esta casa como un ejemplo de todos los principios de decoración de su padre. Se trata de un hogar simple, sin pretensiones y en armonía con el entorno natural. El redecorar *Kelmscott House*, permite que Morris desarrolle nuevos tejidos, alfombras y tapicerías, y que además se sienta influenciado por la naturaleza de allí. Desde 1870, sus conocimientos y resultados en tintes le permiten centrar su atención en la realización de tejidos. Sitúa un telar en su dormitorio en el que, siguiendo las enseñanzas de un tejedor francés de Lyon, realiza su primera obra completa.

Otro edificio que tiene un papel importante en la vida de Morris es la fábrica de Merton Abbey que según Mackail, biógrafo de Morris, era idílica. En 1881 algunas de las actividades empresariales de la firma, como la realización de alfombras y tejidos de tapicería, se traslada a esa nueva instalación. Morris adecua una zona para él, amueblando varias habitaciones allí, pues permanece varias noches a la semana por las dificultades de acceso de y hasta Londres. Este nuevo taller o fábrica tiene un entorno idílico que estimula más aun la producción y los diseños de Morris.

³⁶⁵HENDERSON, Philip. *Op.cit.*, pp. 222-228.

Entre 1881 y 1883 hay casi una veintena de diseños patentados, donde la naturaleza de sus alrededores, en forma de adornos florales, queda patente. En los diseños de alfombras, en los que Morris participa activamente, trabajan con rapidez y agilidad las manos de jóvenes muchachas. Estas alfombras artesanas sólo se realizan por encargo, a diferencia de las hechas a máquina. La aristocracia, los empresarios, o la clase media rica son los únicos que pueden tener acceso a este tipo de producto tan costoso. Se convierte en un requisito, para la aceptación a nivel social entre las clases adineradas, el tener una residencia en el campo que tenga exclusividad a nivel de construcción y de decoración interior, por lo que sus productos se hacen populares³⁶⁶.

En cierto modo podemos afirmar que aunque Morris afirma que los hogares sencillos son los más bellos, nos parece que sus casas, aunque sencillos para su época, no hacía uso de los elementos más austeros, pues los muebles, bordados o elementos decorativos eran siempre de una gran calidad y de un bello diseño. Sus hogares sí que nos parecen un ejemplo de hogar artístico, por la contribución que sus amigos artistas hacen y porque Morris deja de manifiesto su necesidad y alegría por vivir cerca de la naturaleza. En los años en los que viven estas dos casas, Morris adquiere una fama como diseñador y poeta muy destacada, lo que contribuye a que tenga una vida cómoda y segura. Desde nuestro punto de vista, Morris vive como un burgués, pero con unos ideales romántico que lo llevan a querer revelarse contra lo impuesto, uniéndose a la causa socialista, cuando la mayoría de sus clientes eran de las clases más pudientes de la sociedad victoriana.

9. Actividad discursiva de Morris como valedor de la importancia del arte

Otro autor que estudia la contribución de nuestro diseñador es Jokilehto, quien señala que Morris comienza su faceta de conferenciante al empezar a trabajar en la S.P.A.B. (*Society for Protecting Ancient Buildings*), formando a los jóvenes de su entorno con sus teorías sobre el arte. Una de las maneras en las que empieza a recaudar fondos para la sociedad es a través de conferencias sobre el arte o la política. La

³⁶⁶POULSON, Christine. *Op.cit.*, pp. 87-88.

elaboración de esas conferencias es algo complicado para Morris que, aunque tiene claro lo que quiere decir, encuentra difícil hablar de arte en sus conferencias³⁶⁷.

En opinión de Thompson, su forma de escribir resulta algo complicada pues es semejante a la que usa para la realización de sus versos pero con un inglés más sencillo, lo que no lo hace un conferenciante popular. Las conferencias se convierten en una de sus producciones más valiosas a nivel literario, pues trata de darles profundidad en el argumento y muestra valentía en el mensaje.

Morris confía en que la clase obrera pueda apreciar el arte a través de la educación y la concienciación política de las mismas. Algunas de sus posturas radicales no consiguen que los trabajadores le sigan, pues la gran mayoría muestra poco interés por sus conferencias. Sus propios clientes y sus trabajadores son quienes más le atienden. Tras su incorporación al movimiento socialista en 1883, centra casi todos sus esfuerzos en la posibilidad de cambio y dedica mucho más tiempo a la política³⁶⁸.

En otra de las obras de Thompson, encontramos que el diseñador deja constancia de sus intereses a través de cartas en las que relata sus viajes o en las que intenta convencer de la importancia de la causa socialista. Esas cartas suelen presentar un argumento más cuidado y más continuo que en el de sus conferencias.

Sus cartas, conferencias, o artículos socialistas son impresionantes en contenido, pues dejan de manifiesto su poder de observación. Morris realiza ilustraciones intensas de los paisajes y de la gente, pero además transmite de forma poderosa su sentimiento y su lógica. Aquí se da la paradoja de que Morris es un poeta y escritor conocido por su estilo complicado y elaborado que no suele impresionar al lector, al no llegar a conectar con él. Pero el Morris de las cartas usa un lenguaje y un vocabulario sencillo que permite que el mensaje llegue al lector de forma sencilla y directa.

Siguiendo en la misma obra de Thompson, en las cartas no trata de crear efectos elaborados como ocurre en la poesía, sino que trata de alcanzar un realismo verbal, a través del uso de las palabras sencillas. Admirador de Ruskin y de su capacidad de crear, con su retórica, bellas imágenes visuales, Morris es consciente de sus dificultades al escribir en prosa. Sus pensamientos se unen de tal forma que resultaba complicado

³⁶⁷JOKILEHTO, Jukka. *History of Architectural Conservation*. Nueva York, Routledge, 2007, pp. 184-186

³⁶⁸THOMPSON, Paul. *William Morris: Romantic...*, pp. 307-315.

seguirlos de forma continua y sólo cuando Morris escribe de forma sencilla, es cuando se pueden descubrir sus sentimientos de una manera extraordinaria³⁶⁹.

En las conferencias de Morris, como indica Palmer, siempre queda patente su creencia de que la raíz de las artes está desde sus comienzos en la destreza popular del pueblo. Sus conocimientos sobre arquitectura gótica y sobre las artes decorativas giran en torno a ese pensamiento. En su primera conferencia, convocada con ayuda del profesor Warr, mantiene que se puede alcanzar una moralización del capitalismo educando a los jóvenes trabajadores como carpinteros, albañiles o a los aprendices en general. La relación de Morris con los trabajadores, en general, se ciñe básicamente a los trabajadores de su empresa o a los campesinos de Kelmscott. La realidad de la ciudad, con sus condiciones míseras, las ve con una perspectiva lejana y curiosa, pues nunca llega a acercarse de verdad. Su incapacidad de cambiar la sociedad con la creación de su empresa, *Morris and Co.*, le empuja aun más a seguir en su cruzada contra la época.

La firma, *Morris and Co.*, trata de revivir las condiciones laborales medievales ofreciendo la oportunidad de que el trabajador pueda tener un componente de trabajo satisfactorio y creador. Los efectos de su alternativa laboral no suponen un cambio determinante, pues la pobreza se expande en suburbios que cada vez se ven como más aceptados e incluso respetables.

La investigación de Palmer continúa sosteniendo que algunos de sus productos se comienzan a copiar con materiales baratos, de mala calidad y poco diseño. Esto ocurre especialmente en el papel de pared, lo que molesta mucho al artista, pues los fabricantes y comerciantes que lo hacen, tan sólo se guían por los ingresos económicos. El diseño de Morris se considera sinónimo de lujo entre las clases medias y altas, lo que provoca que Morris sintiera en cierto modo rechazo pues esa clase de clientela que se aleja mucho de la que él deseaba tener³⁷⁰.

Para nosotros, como investigadores, es interesante ver que en Morris hay ciertas contradicciones, pues parece que es sólo cuando escribe cartas a conocidos que muestra su sencillez al escribir, y estas obras son las que mejor transmiten su pensamiento. Por otro lado, al tener que escribir para un público como en sus conferencias, en sus libros o

³⁶⁹THOMPSON, Paul. *The Work of...*, pp. 152-153.

³⁷⁰PALMER THOMPSON, Edward. *Op.cit.*, pp. 236-238.

artículos, parece sentir la necesidad de usar unas formas complicadas, que impiden que el lector u oyente pueda seguir sus ideas con facilidad. Entendemos que esa presión que siente en la escritura quizás se debe al deseo de ser reconocido como escritor, pues desde un principio lo considera algo que surge de forma sencilla, por lo que quizás desea demostrar su valía. También encontramos otra contradicción cuando lucha por una sociedad, la trabajadora, con la que no tiene relación ni conoce bien, limitándose a conocer a sus propios trabajadores, que cuentan con unas condiciones de vida y de empleo mejores que las de los otros compañeros. Para nosotros su revolución queda por tanto limitada a la de los artesanos, pero Morris no es consciente de las necesidades generales de los trabajadores de la industrialización.

En su conferencia *Making the Best of It*, trata de adaptar las posibilidades de los trabajadores a sus principios. Lo más importante, desde su punto de vista es eliminar todo aquello que es de mala calidad o mal gusto.

*'Art was not born in the palace; rather she fell sick there, and it will take more bracing air than that of rich men's houses to heal her again. If she is ever to be strong enough to help mankind once more, she must gather strength in simple places; the refuge from wind and weather to which the goodman comes home from field or hill-side; the well- tidied space into which the craftsman draws from the litter of loom, and smithy, and bench; the scholar's island in the sea of books; the artist's clearing in the canvas-grove; it is from these places that Art must come[...].'*³⁷¹,

En 1881, añade en otra conferencia *The Prospects of Architecture*:

*'Simplicity of life, even the barest, is not a misery, but the very foundation of refinement: a sanded floor and whitewashed walls, and the green trees, and flowery meads, and living waters outside; or a grimy palace amid the smoke with a regiment of housemaids always working to smear the dirt together so that it may be unnoticed; which, think you, is the most refined, the most fit for a gentleman of those two dwellings?'*³⁷².

A nuestro modo de ver el discurso y las ideas de Morris, entendemos que para él el arte medieval no es el que se encuentra en los palacios sino en el arte y el hogar popular. La única manera de que este arte puede volver a establecerse es a través de la sencillez. Considerando que el arte debe comenzar desde la casa, entendemos que esta

³⁷¹MORRIS, William. 'Hopes and Fears of Art. The art of people', en *The William Morris Internet Archive: Works. Transactions of the Bibliographical Society*, cap .4, 1882, [en línea]: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter4.htm>, [Consulta: 14 agosto 2015]

³⁷²MORRIS, William. 'Hopes and Fears of Art. The art of people', en *The William Morris Internet Archive: Works. Transactions of the Bibliographical Society*, cap. 5, 1882, [en línea]: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter5.htm>, [Consulta: 14 agosto 2015]

debe de quedar libre de todo lo superfluo y todo lo que encontramos normalmente, como las comodidades convencionales que en realidad no son comodidades. Entendemos que el verdadero hogar es aquel que da calidez a sus habitantes, el que se sitúa cercano a la naturaleza y que no necesita de una riqueza excesiva para demostrar su estatus. Morris pone de manifiesto, con su diálogo con los oyentes, su deseo de que el hogar se convierta en el centro de la vida de las personas que lo disfrutan, por su equilibrio y sencillez.

Según Palmer, las conferencias que Morris da para recaudar fondos para la sociedad de ‘*Anti-Scrape*’ son meticulosamente preparadas para un público que sabe se dedicaba mayoritariamente a la producción artística, al diseño o a la artesanía. Su pensamiento aparece más claro a cada paso y se descubre una conclusión entre cada uno de sus pensamientos a modo de conexión. Se puede considerar que todas estas conferencias pre-socialistas sobre el arte pertenecen a los escritos sobre el socialismo; ya que como Shaw escribe: ‘*conjuraron realmente, por primera vez, todas sus reservas intelectuales*’.

Su paulatina comprensión de la marcha de la historia y de, por tanto, la lucha y división entre las clases, le hace estar más motivado en todas sus conferencias y en los discursos para la ‘*Anti-Scrape*’. Para Morris la libertad de ricos y pobres llega a través de la simplicidad. Su hija May Morris, seguidora de los principios de su padre ya lo defiende así: ‘*El lujo no puede existir sin la esclavitud de una clase o de otra, y su abolición será bendecida... al liberar a ambos, los esclavos y los amos*’

La investigación de Palmer continúa sosteniendo que se puede entender como fraguaba Morris sus ideas, a través de sus conferencias, pues iban desde la ilusión al desencanto. Morris piensa, en 1881, que el cambio ya ha empezado por la agitación de las gentes y su movilización hacia la dirección que él considera correcta: ‘*es una gran alegría ver que la cosa está en marcha, que se está removiendo en las mentes de otros hombres, aparte de en la mía*’³⁷³.

Desde nuestro punto de vista, Morris suele hacer una exposición de sus ideas, presentando no sólo una defensa de la sencillez y del arte de buen gusto, sino que introduce el elemento social en casi todas sus obras. La crítica a la civilización en sus conferencias, llega de forma directa, pues cree que el principal problema es la lucha de

³⁷³PALMER THOMPSON, Edward. *Op.cit.*, pp. 240-245.

clases. Entendemos que su actitud en estas conferencias, le permite expresar sus ideas sobre el arte y su relación en general por sentir que sus oyentes son, como él, artesanos, diseñadores y trabajadores, es decir, los que pueden seguir con su proyecto de cambiar el mundo a través del arte.

*‘I will now let my claim for decent life stand as I have made them: ... First A healthy body; second, an active mind in sympathy with the past, present, and the future; thirdly, occupation fit for a healthy body and an active mind; and fourthly, a beautiful world to live in’.*³⁷⁴

Queremos recalcar que en sus conferencias, su carácter sobresale por la seguridad de sus ideas, lo que nos permite conocer un poco más a un hombre que consciente de su entorno, se implica tratando de influenciar a otros con su pensamiento. La esperanza de que el hombre se dé cuenta de su poder, comienza con el conocimiento, con el respeto hacia su persona y hacia los demás, sin dejar de lado su respeto hacia la naturaleza. Las conferencias sobre el arte no son tratadas de igual forma que las conferencias políticas. Es nuestra opinión que, cuando Morris centra su atención en estas, todos los de su entorno laboral y social se sienten en cierto modo traicionados. La causa socialista le separa de los suyos y de su arte en cierto sentido, pues ha de dedicarle mucho tiempo, algo que un hombre como Morris no tiene, pasando a separarse de sus seres queridos y de sus círculos más cercanos durante unos años.

Valverde considera que Morris establece con frecuencia una diferenciación entre lo que él entiende como artes visuales o el ‘arte’, y las artes populares que para él quedan resumidas claramente en tan solo una palabra, la arquitectura. La arquitectura, tiene la capacidad de integrar al hombre en todas las artes, pues todas forman parte de ese gran conjunto.

Morris explica, según Valverde, que la diferencia entre las artes intelectuales y las artes decorativas se encuentran básicamente en la separación entre el artista, considerado profesional, y el del artesano asalariado. El artista culpa de ello al capitalismo industrial, que ha impuesto que unas se centren en las necesidades a nivel espiritual y otras a nivel práctico. Desde su perspectiva, el hombre trabajaba como miembro de la sociedad, y por ello sigue las costumbres locales y las normas sociales. El contexto laboral le llega impuesto en muchos casos y, por tanto, encuentra que el

³⁷⁴MORRIS, William; GIBSON, Clare (ed.). *The Earthly Paradise of William Morris*. s.l., Dovedail Books, 1996, p. 59.

artesano, no el del industrialismo sino el del periodo gótico, es el que mejor conoce y conecta sociedad y tradición³⁷⁵.

Tomando de nuevo la opinión de Martínez Sahuquillo encontramos que su posición está en contra del capitalismo, por su producción de bienes con el único fin del beneficio y del uso del mismo. La iniciativa creadora de los artesanos desaparece, al ver en el taller un lugar destinado al beneficio y más tarde cuando llega el capitalismo industrial, al desaparecer además todas las condiciones sociales medievales. Desde su punto de vista, siguiendo con el pensamiento de Ruskin, el que diseña la obra no debe ser diferente del que la ejecuta, pues en realidad no hay diferencia entre el trabajo manual o intelectual en lo que se refiere a las artes. El pensamiento moral de Morris se extiende a todos los campos de su actividad, ya sea personal, artística, literaria como política³⁷⁶.

Encontramos otro elemento curioso en el estudio de Palmer, que entiende que para Morris su trabajo es un modo de descanso y razón de satisfacción, pero el que el capitalismo convierta el trabajo en algo odioso y frustrante le resulta horrible. Rompiendo con Carlyle, que defiende que todo trabajo era noble, Morris mantiene que ese pensamiento es moralmente correcto para los que viven del trabajo de otros.

Como Palmer recoge, Morris establece sus prefectos basándose en su estudio sobre el arte de la Edad Media. Se deben destacar los siguientes:

Primero: *‘...el arte es la expresión del gozo del hombre en su trabajo’*. (*Art Under Plutocracy*).

Segundo: *‘...nada debería ser hecho con el trabajo del hombre que no merezca la pena ser hecho, o que deba hacerse por medio de un trabajo degradante para sus artífices’*. (*Art and Socialism*)

Tercero: *...el único arte saludable es ‘un arte que es hecho por el pueblo y para el pueblo, como una fuente de felicidad para el autor y para el consumidor’*. (*The Art of the People*)³⁷⁷.

³⁷⁵ VALVERDE, José María. *Op.cit.*

³⁷⁶ MARTÍNEZ SAHUQUILLO. *Op.cit.*, pp. 172-177 *passim*.

³⁷⁷ PALMER THOMPSON, Edward. *Op.cit.*, p. 596.

Apoyándonos en el juicio crítico de Vallance, vemos que Morris se hace paulatinamente una figura destacada como escritor y como conferenciante en todo lo relacionado con el arte, desde 1878 hasta un año antes de su muerte. Así mismo queda reflejada la importancia del socialismo en sus escritos y en sus declaraciones públicas.

Siguiendo con el estudio de Vallance, encontramos que en 1883 Morris da una conferencia organizada por la Russell Club en Oxford, titulada '*Art under Plutocracy*'. Ruskin acude para apoyar al conferenciante, aunque entre ellos no hay ya mucho contacto y además le ofrece unas palabras refiriéndose a él como '*a great conceiver, a great workman, at once a poet and an artist*'. Morris termina su conferencia denunciando el sistema económico y social de la modernidad nuestro creador, añade también que su papel es el de crear descontento y hacer algo que sorprende a los oyentes, los anima a casarse con personas de clases sociales más bajas, para que así desaparezcan las barreras sociales entre las clases³⁷⁸.

Otra nota interesante aparece en un artículo, donde vemos que hay que señalar que las ideas del Movimiento de Artes y Oficios se extienden mucho más rápido que su práctica, pues los artesanos deben trabajar en sus propios diseños, tal y como Morris hace en su empresa. Resulta, por tanto, muy difícil cambiar el establecido desarrollo del comercio de muebles, del uso de máquinas, de la división entre trabajadores y diseñadores. Un elemento importante a destacar es que este movimiento tiene una gran diversidad de expresión por lo que su influencia en el estilo moderno de muebles queda muy limitada. Hay características propias de ese periodo, como el uso decorativo de colores, que hace en tonos mucho más ligeros con el blanco como dominante y otros como con un matiz más claro en grises, beige, azules y rosas. Lo característico de este estilo inglés son las formas simples, la construcción sencilla y que es una clara manifestación del arte cooperativo entre artesanos.

Entre los años 1870 y 1880, haciendo referencia al mismo artículo, el estilo en los interiores de Morris va adquiriendo una simplicidad que aparece como una característica notable. El color llega en forma de cortinas, alfombras y cojines junto con tapices o telas bordadas que decoran las paredes. El ambiente suele ser sencillo, sin pretensiones, creando un espacio ligero que muestra un gran cambio de gusto desde *The Red House*, con su oscuro esplendor. Webb y Morris evolucionan en gustos hasta

³⁷⁸VALLANCE, Aymer. *Op.cit.*, pp. 232-233.

alcanzar finalmente un estilo final y característico. Este estilo sencillo, tan característico, es el que nos hace recalcar su papel como pionero del estilo moderno³⁷⁹.

Deseamos hacer una reflexión, desde nuestra perspectiva como investigadores, pues consideramos que sus deseos de simplicidad quedan patentes no sólo en sus casas, donde logra un ejemplo de vida en armonía con la naturaleza, con la sencillez y el equilibrio que reinan en sus espacios. Morris busca hogares en los que poder acentuar los elementos arquitectónicos, que suelen destacar por la sencillez y la sobriedad. Lo que nuestro creador predica no suele ser lo que él hace, aunque lo intenta, tratando de que sus oyentes eliminen esos elementos innecesarios que tan sólo contribuyen a que uno acumule y se pierda la armonía del hogar. Sus ideas se trasladan al movimiento de las *Arts and Crafts*, que desde nuestra perspectiva, ponen de manifiesto la decoración y el mueble utilitario, pero desde una perspectiva estética y artesanal que supera el diseño de sus contemporáneos por su calidad.

Si seguimos el análisis de Thompson, hallamos que la evolución de los esquemas decorativos de Morris queda patente al ver las diferencias entre su primer hogar en *The Red House* y su simplicidad posterior. No obstante se debe recordar que en un principio la Firma trabajaba los primeros diseños góticos desde la creencia de una simplicidad primitiva. Morris trata de ampliar su visión de la simplicidad, no sólo para liberar el recargado diseño victoriano, sino que trata de introducir una sencillez mucho más amplia a nivel económico y moderno. El pensamiento del creador queda plasmado en sus conferencias, que tratan no sólo de arte decorativo, sino de la sociedad como un todo.

Su reputación en la historia de las artes decorativas y del diseño del mueble se debe a esta unión de sociedad, arte y modernidad. La mayoría de las obras de Morris suelen tener un espíritu bastante conservador pero sus diseños destacan por su respeto a materiales y por su integridad al seguir unos ideales. Aunque podía haberse hecho famoso sólo como escritor, dedica sus fuerzas y energía a las artes menores. La inspiración, la simplicidad de sus diseños y su ejemplo como trabajador infatigable dignifican estas artes, pues anima a jóvenes arquitectos a trabajar de forma similar³⁸⁰.

³⁷⁹ *Old House Interiors*. Home Buyer Publications, Vol. 4, núm.1, 1998, pp. 23-26.

³⁸⁰ THOMPSON, Paul. *Op.cit.*, p. 82.

10. Últimos proyectos del artista: la imprenta y el diseño de libros

Como señala Calloway, durante la segunda década del siglo XIX, o época victoriana, se produce un interés generalizado por los libros, convirtiéndose en un campo de experimentación deseado para muchos ilustradores de la época. Muchos de los logros de esos productos quedan arruinados por la mediocridad con la que realizan sus diseños, la disposición, la calidad de los materiales y, finalmente, por la poca sensibilidad del libro. Se trata, en definitiva, de introducir mejoras en muchos de los aspectos de la producción de libros. Para muchos de los estetas se trata de que la ilustración tenga una calidad, desde la cubierta hasta el interior y donde el papel usado, así como la tipografía, estén asociados con el texto y con la estética del movimiento esteta.

La apariencia del libro, continuando con el pensamiento de Callaway, se convierte en algo de sumo interés para Gabriel Rossetti, que se considera así mismo poeta y pintor; por lo que sus discípulos Burne-Jones y William Morris siguen con su causa artística. Esta causa y las obras realizadas siguiendo esos cánones creativos, llegan a incitar una estética sutil y que pasa a ser reconocida. La búsqueda y el interés por libros antiguos o poco comunes, manuscritos y sus bellas decoraciones, iluminaciones y ornamentaciones, se convierte en una potente fuente de inspiración³⁸¹.

William Morris, como ya hemos visto en esta investigación, muestra interés por los libros desde su niñez, pero su interés por el diseño de libros ya comienza en su juventud, cuando descubre manuscritos medievales, cuando era estudiante en Oxford. Nos parece un elemento significativo que las influencias que encuentra en su juventud vuelvan a despertar en él un interés en su vida de adulto. Esto es algo a lo que ya hemos hecho referencia, pero que consideramos interesante volver a recalcarlo en el caso de nuestro creador. Percibimos, también, que durante muchos años Morris está más interesado en la escritura de libros que en su impresión, pero eso cambia cuando redescubre que el libro es un objeto que merece su estudio y su mejora.

Thompson considera que aunque comienza a iluminar libros ya en 1856, ninguno de sus primeros trabajos ha quedado registrado. Según su biógrafo Mackail, su estilo tiene un fondo gótico pero influenciado por los manuscritos tardíos en sus colores e

³⁸¹ CALLOWAY, Stephen (ed.). *Op.cit.*, p. 252.

iniciales ricas. Tras descubrir otros intereses no vuelve a la iluminación de libros hasta 1870, pero con un estilo diferente, y durante los seis años siguientes se dedica a iluminar manuscritos principalmente. Este cambio de estilo se debe principalmente a que adopta una escritura de estilo romano y abandona el estilo medieval de la decoración.

La iluminación de libros no es una afición extraña entre la clase media en la época victoriana, pues resultaba más interesante para los hombres que el bordado, aunque precisaba de mucho tiempo para su realización. Esta afición ya era practicada por otros importantes diseñadores de la época, como Owen Jones o Pugin, e incluso existen obras publicadas sobre el tema, como la de Digby Wyatt: *The Art of Illuminating*. Es por ello, que hay que destacar que Morris no es pionero en este arte, sino que está influenciado por los movimientos del momento.

El estudio de Thompson también señala que Morris también muestra interés por el diseño de cubiertas de libros, dejando los gustos de su época de Oxford, al descubrir que hay copias abundantes de poca calidad y estilo. Morris se siente influenciado, en cierto modo, por los diseños de Rossetti. Su interés en el arte japonés le hace sentirse influenciado por la simplicidad en su decoración y por el uso de líneas asimétricas. Más tarde tras la creación de la imprenta de Kelmscott, Morris muestra más indiferencia que al principio, por la encuadernación y pasa a mostrar más interés por los diferentes tipos de caligrafía para la imprenta³⁸².

Desde nuestra perspectiva nos resulta difícil decir si Morris se siente muy influenciado en un principio por los libros; pero, por otro lado, aunque sus trabajos de iluminación son bellos ejemplos y resultan bastante particulares, nos permiten ver que están poco influenciados por los modelos de iluminación que existen en la época victoriana. El que su influencia pase a ser más significativa posteriormente, en la impresión que en la iluminación de libro no debe de sorprendernos, pues hace igual que con las artes decorativas. Su misión es la de crear belleza y acercarla a toda la sociedad, por lo que al mejorar el diseño, la calidad, y la realización logra influir positivamente en la industria de la época, mientras que si se dedica a la iluminación, tan sólo trabaja para los sectores más adinerados de la sociedad.

³⁸²THOMPSON, Paul. *Op.cit.*, pp. 132-137.

Encontramos de nuevo en Calloway que si en un principio Morris encarga a otras imprentas la realización de sus libros, intentando que usen bloques de imprenta diseñados y realizados por él mismo, estas incursiones en el mundo de la imprenta fallan, pues no complacen sus exigencias, por la poca calidad que solía existir en esa época. Morris no vuelve a poder dedicarse de lleno a la creación del libro bello ‘*The beautiful book*’, hasta 1890. Es entonces que se da cuenta de que, tras su reforma en la impresión de telas o en la elaboración de tapices, resulta necesario volver a lo básico y convertirse en un experto en todos los distintos procesos en la elaboración de un libro. La labor de su imprenta, con cincuenta y tres títulos publicados, se convierte en un ejemplo del idealismo del movimiento estético y del esfuerzo de las *Arts and Crafts*³⁸³.

Las obras de Morris como impresor destacan más por su ejemplaridad que por su estilo, como indica Henderson. El estilo que sigue es el medieval, con una tipografía que resultaba muy dura al lector en general. La técnica empleada resulta algo arcaica cuando ya existen técnicas que han revolucionado el mundo de la imprenta, como la composición a máquina, la elaboración de ilustraciones en bloque o fotográficas. Lo que Morris elabora resultaba muy costoso y quedando limitado más a una minoría ilustrada, más interesada en el pasado, que a una mayoría educada del futuro.

Se debe destacar que una de las mayores contribuciones de la imprenta es la declaración, por medio de sus obras, de que se puede crear un gran arte en áreas como la imprenta que hasta entonces habían tenido un estilo malo y en ocasiones ilegible. Los detalles y la calidad de la impresión en sus obras mostraban que su reputación de artista se extiende a nuevas áreas hasta el final de sus días. En 1891 Morris cambia de localización pues la imprenta adquiere mucha fama y recibe muchos encargos que no puede realizar por falta de espacio. Se debe destacar que Morris que busca crear una tradición moderna, más elegante, ligera, funcional y clásica en el mundo de la imprenta³⁸⁴.

Como vemos en Vallance, cuando Morris establece la imprenta de Kelmscott en 1890 ya tiene experiencia en la impresión de libros, pues ha adquirido conocimientos en técnicas de caligrafía con anterioridad. La imprenta es otra de las artes que ha empeorado en acabados y diseño con la llegada de la revolución industrial.

³⁸³CALLOWAY, Stephen (ed.). *Op.cit.*, pp. 254-255.

³⁸⁴HENDERSON, Philip. *Op.cit.*, pp. 389-394 *passim*.

Como le suele ocurrir en todos sus otros intereses, según Vallance, Morris dedica gran parte de su tiempo en la investigación de técnicas y diseños, lo que le permite descubrir las técnicas que los antiguos artesanos usaban para lograr entender la esencia del estilo tipográfico y modificarlo, para crear sus propios diseños³⁸⁵.

Ya en 1870, como expone Dore, Morris crea un libro que más tarde se convierte en un regalo para su amiga Georgina Burne-Jones. Una obra que realiza en colaboración con Burne-Jones, Charles Fairfax-Murray, y George Wardle. Hablamos de un libro iluminado y manuscrito de versos que consta de cincuenta y una páginas. En este libro, hay un bello equilibrio entre la ornamentación y el texto, pero destaca la belleza de los motivos florales de su ilustración.

Dore señala una dificultad, pues Morris en su deseo de crear arte en los libros, de mejorar la calidad de los diseños, desarrollar una imprenta delicada y en su deseo de producir papel a mano limita la adquisición de algunas de sus obras a unos pocos. Pero por otro lado su creación de libros de edición limitada e impresos a mano, influye en la creación y renacimiento pequeñas imprentas que surgen posteriormente, algo que en muchos casos se debe a los logros de Morris en esta nueva área³⁸⁶.

La investigación de Drake remarca que su experiencia con bloques de madera, que usaba para sus diseños, la usa también en la imprenta, lo que le ayuda a conseguir gran éxito como diseñador de tipografía. Como ya explica él mismo en su ensayo sobre *Arts and Crafts*, un buen tipógrafo debe prestar mucha atención a la legibilidad, al espaciado, al diseño, los márgenes y la correcta posición de las páginas, considerando como unidad las dos páginas y no una. Para Morris, el libro en sí mismo sólo necesita de la correcta tipografía para ser bello, algo que nos sorprende ya que es un maestro en todo lo que se refiere a la ornamentación y decoración de libros. Como el propio Morris dice: '*It is only natural that I, a decorator by profession, should attempt to ornament my own books suitably*'³⁸⁷.

Nuestro análisis de la obra de Morris nos lleva a pensar que muchos de los elementos que predica para el arte aparecen en cierto modo reflejados en sus libros. Su deseo de dejar la sencillez brillar y dar protagonismo a los espacios del hogar lo podemos transferir al diseño de libros. Para nosotros, su deseo que ilustrar sólo algunas

³⁸⁵VALLANCE, Aymer. *Op.cit.*, pp. 377-379.

³⁸⁶DORE, Helen. *Op.cit.*, pp. 116-117.

³⁸⁷DRAKE, Jane. *Op.cit.*, p.24.

partes de las obras queda de manifiesto cuando estudiamos algunos de sus libros. El libro pasa a ser concebido en conjunto, estudiando el diseño desde el comienzo al final, buscando un equilibrio entre sus partes y evitando que se pierda el sentido de la obra. Su inspiración en obras antiguas, conecta con toda su producción, pues suele buscar modelos que adapta a su gusto, pero respetando las técnicas y la fuente original. En el caso de sus propios libros, podemos pensar que podemos ver cómo su mundo de la imaginación pasa a ser representado de forma plástica.

Muchas de sus ideas y principios también aparecen, más tarde, en su conferencia sobre el libro ideal, *'The Ideal Book'*, en 1893:

*'By the ideal book, I suppose we are to understand a book not limited by commercial exigencies of price: we can do what we like with it, according to what its nature, as a book, demands of Art'*³⁸⁸.

Otro autor que estudia la imprenta de Kemscoth es Lewis, quien recalca el hecho de que no formaba parte de la firma *Morris and Co.*, por lo que al ser sólo de Morris, le dedica gran parte de su tiempo y su atención durante los seis últimos años de su vida. Morris trata de mejorar con maestría todos los aspectos de la imprenta, incluyendo el diseño de nuevos tipos de tipografía como: Golden, Troy o Chaucer; además de un perfeccionamiento en los acabados, y una mejoría en la calidad del papel, de la tinta, unidad de tipos y el uso de una caligrafía más fina³⁸⁹.

Desde nuestro punto de vista sentimos que la obra de William Morris suele tratarse de una constante investigación y de un desarrollo de proyectos que suelen surgir a lo largo de su vida. Su talante de hombre trabajador y positivo queda reflejado en su deseo de probar nuevas áreas en el desarrollo de sus actitudes. Podemos sugerir que después de dedicar tiempo y dinero a la causa socialista, deja su frustración al enfocarse en el desarrollo y mejora de un campo que también sufre las consecuencias de la industrialización: la impresión de libros, mejorando su diseño, las técnicas, las calidades de los productos y devolviéndole la grandeza que en un momento tuvieron; pues intenta dotar todas sus obras de belleza y sencillez, logrando crear obras integradoras de texto e imagen.

³⁸⁸MORRIS, William. 'The Ideal Book', en *The William Morris Internet Archive: Works, Transactions of the Bibliographical Society*, 1893, [en línea]: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1893/ideal.htm>. [Consulta: 09 julio 2015]

³⁸⁹LEWIS, John. *Typography: Design and Practice*. Lindley, Jeremy Mills Publishing, 2007, pp. 20-25.

Poulson explica que tras caer enfermo y por recomendación de su médico marcha de viaje por la costa de Noruega, pero Morris ya se hallaba demasiado enfermo para disfrutar y sufre por estar alejado de sus libros y sus manuscritos. El creador muere pacíficamente en su hogar en 1896, a los 62 años.

Se debe señalar que el renacimiento de su interés en libros y manuscritos, algo que ya tenía en su época de estudiante, se consolida de forma indiscutible, en sus últimos años, una vez ha dejado de lado la política³⁹⁰.

La investigación de Dore expone que durante los últimos seis años de su vida Morris realiza más de 600 diseños en madera con iniciales, bordes, inscripciones, portadas y sellos de impresor. Más tarde en la imprenta de Kelmscott trabaja con los mismos diseños pero grabándolos en metal. El papel usado en sus obras se realizaba con lino puro, en oposición al convencional algodón, y siguiendo las técnicas antiguas del siglo XV. Morris además diseña una filigrana que aparece en cada hoja con las iniciales ‘WM’ y elementos vegetales como decoración.

La imprenta trabaja sólo como imprenta en sus comienzos, pues la publicación la realizaba después otra empresa elegida por Morris, pero es a finales de 1892 cuando Morris decide convertirse además editor, lo que le lleva a publicar la gran mayoría de las obras en las que trabajaba.

Encontramos en el estudio de Dore que el último proyecto de Morris es el diseño e impresión de una de las obras que más le influyen, la obra de Chaucer. Tarda unos cuatro años en completarla y sólo unos meses antes de su muerte la pudo ver terminada. Destacan los grabados, la calidad de todos sus elementos y el diseño tan estudiado que presenta. Morris fallece afectado por una enfermedad de riñón el tres de octubre. Su lápida diseñada por su gran amigo y colega Philip Webb destaca por su simplicidad, siguiendo las premisas de Morris como artista, diseñador y artesano. Sus restos, junto con los de su esposa e hijas están en el cementerio de Kelmscott³⁹¹.

³⁹⁰POULSON, Christine. *William Morris...*, pp. 113- 118.

³⁹¹DORE, Helen. *Op.cit.*, pp. 121-123.

11. Jane y May Morris, esposa e hija, figuras esenciales en su obra creadora

Durante la época victoriana, como vemos en el estudio de Loeb, la mujer era considerada o un ángel del hogar o un demonio tentador. No existen caminos intermedios que permitan una clasificación más elaborada y que permita que la mujer tenga una identidad individual. El hombre tiende a imponer su deseo e impide que pueda elegir su destino, dejándola encasillada en un comportamiento obediente o de mujer perdida. La mujer no suele ser considerada artista, quedando relegada al papel de modelo, esposa, amante o musa del artista. Siempre ha habido un gran interés en saber más sobre las relaciones de los Prerrafaelistas con las mujeres artistas y en su representación de la mujer³⁹².

Prettejohn considera que los Prerrafaelistas muestran su apoyo a las aspiraciones liberales o sufragistas de las mujeres victorianas. Entre sus miembros hay esposas y hermanas cuya creatividad artística es valorada positivamente, pero también queda constancia de otras que no cuentan con el apoyo de sus parejas tras su matrimonio y que se ven obligadas a abandonar sus aspiraciones artísticas. En general, se puede afirmar que los miembros de la Hermandad Prerrafaelista estaban abiertos a las ideas de igualdad femenina³⁹³.

Barringer mantiene que las mujeres de artistas y escritores de la Hermandad permanecen como colaboradoras, algo que no resultaba extraño en el mundo artístico del siglo XIX. La colaboración y la relación romántica también aparecen entre ellos y ellas. La familia de los Prerrafaelistas se amplía considerablemente, al incluir a mujeres que gozaban de una importante creatividad artística, logrando superar a cualquier otra agrupación artística precedente o posterior como el Impresionismo o el Surrealismo. El término hermandad se abre pues como una comunidad, haciendo que el artista romántico deje su soledad singular y típica a un lado³⁹⁴.

Según Heisinger, Lauterbach y Veeder, John Ruskin influencia a la sociedad con su obra *Of Queens' Gardens* de 1865, que sirve de guía de responsabilidades a las

³⁹²LOEB, Lori Anne. *Consuming Angels: Advertising and Victorian Women*. Oxford, Oxford University Press, 1994, pp. 18-21.

³⁹³PRETTEJOHN, Elizabeth. *Op.cit.*, p. 210.

³⁹⁴BARRINGER, Tim. *Op.cit.*, p. 14

damas de la clase media. Para Ruskin la mujer es la responsable de establecer la armonía, la paz y la piedad en el hogar, pero además le asigna otro deber, el de mantenerse bella. Si las primeras responsabilidades denotan formación y experiencia, la de la hermosura está unida a un semblante de paz y un cierto infantilismo, que la hace parecer más una muchacha³⁹⁵.

La mujer estética de la década de 1890, como indica Calloway, se muestra como una figura femenina, elegante, equilibrada, pero además tiene conocimientos de la vida y de sus goces físicos. El pintor estético, como es el caso de Albert Moore, muestra a la mujer como la encarnación del erotismo en muchas ocasiones. La tensión entre la belleza evanescente y su representación en un entorno eterno queda de manifiesto en el estudio de su cuerpo, que queda representado por la disposición de las telas y por una composición estática de las pinturas³⁹⁶.

Descubrimos en nuestro estudio que la mujer se presenta en esta época de dos maneras principalmente. Por un lado encontramos a la típica mujer victoriana, que sigue la estética impuesta por la sociedad y que se decora como ya lo hicieran las casas, de forma exagerada, sin dejar espacio para lo natural y sencillo. Para nosotros, la mujer victoriana queda anulada por la sociedad, siendo un simple adorno y quedando limitada al espacio del hogar o a ser una acompañante en actos sociales. Por otro lado aparece la mujer estética, que se convierte en modelo de los artistas por su halo misterioso, que une una belleza atípica y elegante con una sencillez muy llamativa en su vestir. La figura femenina tiene más independencia entre los estetas que admiran sus capacidades artísticas y colaboran en las obras de la Hermandad, que llegan a ser muy apreciadas.

Las mujeres representadas en las obras de los artistas estéticos o Prerrafaelistas, según indica Cunningham, también influyen la sociedad. Para los grandes concedores de los tejidos y de la reforma de la moda, la belleza del cuerpo natural y de las mujeres debe reflejar su forma y respetar su fisiología. Ellos animan a las mujeres a encontrar su individualidad y a usar tejidos drapeados de colores ricos y brillantes que atraigan la vista, pero de forma placentera. Los estetas rechazaban la uniformidad impuesta por la sociedad victoriana con sus artificios, los altos costes de la moda y el materialismo comercial que se había impuesto. La ropa con inspiración estética deja de

³⁹⁵HEISINGER, Elizabeth K.; LAUTERBACH SHEETS, Robin; VEEDER, William. *The Woman Question: Society and Literature in Britain and America, 1837-1883*. Vol.1, Manchester, Manchester University Press, 1983, pp. 79-91 *passim*.

³⁹⁶CALLOWAY, Stephen (ed.). *Op.cit.*, pp. 178-179

usar ropas ajustadas y corsés, aunque en otros casos se mantiene dentro de la estética predominante, pero tomándose algunas libertades en esa búsqueda de la originalidad. El estilo del siglo XX, del considerado estilo británico, está por tanto influenciado por los círculos bohemios y artísticos del movimiento estético³⁹⁷.

Tomando de nuevo el estudio de Prettenjohn, vemos que Jane Burden posa como modelo en un principio para los murales con temas del rey Arturo. La elección de Jane como reina es una clara muestra del desacuerdo que los artistas de la Hermandad sentían hacia las convicciones de las diferencias entre clases sociales, ya que Jane proviene de la clase trabajadora. Se puede considerar que se quiere crear un nuevo icono de belleza, en el que el aspecto de la mujer debe de tener una apariencia interesante, pero no una belleza convencional³⁹⁸.

En opinión de Thompson, el joven Morris se casa con su esposa Jane cautivado por su belleza especial, pero no por su personalidad sensible. Durante su vida, Morris tiene numerosos cambios de interés y Jane, en vez de participar de ellos, se mantiene con el tiempo aun más silenciosa, enigmática y obsesionada por su propia belleza. Esta se convierte en su mecanismo de autodefensa, pues Morris le impone continuos cambios.

Thompson señala que Morris, la toma como musa, tratándola de pintarla sólo una vez, pero al creer que su técnica no es lo suficientemente buena, deja la pintura y se dedica a otros ámbitos del arte. Una de las desdichas de Morris es que no lograba contagiar sus nuevos intereses a su esposa. A partir de 1865 Jane sufre de reumatismo nervioso y se convierte en un ser distante para todos, siendo imposible para Morris mantener una relación profunda a nivel personal con ella. Morris sufre con la situación y todo esto queda expresado en la poesía de esos años, pero no es publicada hasta después de su muerte³⁹⁹.

Como explica Poulson, los primeros años de su matrimonio en *The Red House*, son en cierto modo felices. Ambos se sienten contentos, incluso cuando Jane no está profundamente enamorada de Morris. La vida con Morris debe de haber resultado

³⁹⁷CUNNINGHAM, Patricia A. *Reforming Women's Fashion, 1850-1920: Politics, Health, and Art*. Kent, Kent State University Press, 2003, pp.1-6, 30 *passim*.

³⁹⁸PRETTEJOHN, Elizabeth. *Op.cit.*, p. 201.

³⁹⁹THOMPSON, Paul. *The Work of...*, pp. 21-22.

difícil, pues es un hombre con mucha energía y agitación, y suele tener repentinos ataques de ira.

Poulson mantiene que, Morris muestra gran desprecio a las maneras convencionales y no duda en tener un aspecto descuidado. Henry James lo describió como un hombre corpulento, muy descuidado, pues no cuidaba su vestimenta, tal como hacían los sectores artísticos o de clase social alta. Todo esto puede molestar a Jane, que probablemente no tiene la confianza social de Morris. En 1865, tras mudarse a Queen Square, Jane comienza a acercarse a Rossetti, de quien se enamora. Los sentimientos y el afecto de Morris hacia su esposa permanecen inalterados, incluso cuando le es infiel⁴⁰⁰.

Al tomar el personaje de Jane Burden, más tarde Jane Morris, descubrimos que no tenemos una mujer que logra poder mostrar su carácter, sino que se cierra en sí misma, lo que contribuye a que su belleza se haga más enigmática. Desde nuestra perspectiva, la joven muchacha se ve en cierto modo avocada a un matrimonio con Morris, pues las atenciones del joven y su situación económica le parecen muy apropiadas, tomando en cuenta que ella es una chica pobre. Si en un principio hay una felicidad, quizás por ese proyecto en común en el que ella también se siente partícipe, como es la creación de una familia y de un hogar bello, más tarde comienzan a separarse, pues ya no comparten casi nada. Para nosotros, Morris tiene numerosos proyectos en su vida, proyectos que cambia por otros, algo que quizás no entiende su esposa. Percibimos que cuando la pareja deja su primer hogar por razones de salud y económicas, debe de haberse producido un gran cambio para Jane, que pierde el único gran proyecto con su esposo y termina buscando el apoyo de Rossetti.

Morris y Jane hacen una pareja muy desigual, según Burdick. Ella es la hija de familia pobre y trabajadora y él el hijo de un rico capitalista, pero la clase social es la menor de sus diferencias. Jane Burden es una mujer tranquila y misteriosa mientras Morris se mostraba locuaz y transparente. Durante su noviazgo Morris la corteja recitándole versos, a veces propios y otras veces de los clásicos. Tienen dos hijas y logran que su matrimonio sobreviva a los problemas de salud y de infidelidad⁴⁰¹.

⁴⁰⁰POULSON, Christine. *The Art of ...*, pp. 56-57.

⁴⁰¹BURDICK, John. *Op.cit.*, p. 39.

Basándonos en las opiniones de Palmer descubrimos que la elección de Morris de la joven y bella Jane Burden, como esposa, se debe a su búsqueda de lo romántico y de la estética prerrafaelista, pues Morris lleva esa búsqueda no sólo a las artes sino a su propia vida. Si por un lado los integrantes de la Hermandad, con Morris entre ellos, buscan una relación de igualdad con las mujeres y desean tener relaciones amorosas. Por otro lado, se produce una idealización del amor en sí y un cierto narcisismo en el que la mujer se convierte en el alma del hombre que la trata de proteger y aislar contra las preocupaciones y problemas de la vida. La estética de los Prerrafaelistas en la mujer se centra en un cabello abundante y espeso, ojos grandes y una nuca larga y elegante. Además, la mujer debe de transmitir una atmósfera de melancolía, una belleza lánguida que la hace inaccesible, remota y algo apenada. Jane tiene muchas de estas cualidades y por eso sirve de modelo e inspiración, no sólo a Morris, sino para otros artistas, entre los que destaca su colega y gran amigo Rossetti⁴⁰².

Si tratamos de entender el problema de la pareja desde nuestra perspectiva moderna, vemos que el principal problema de William Morris es que no se casa con Jane, la joven mujer, sino que se ha enamorado de una imagen, es decir de una idealización. Morris hace con la joven lo que todos los artistas hacen con la belleza, la idealizan, dotándola de un carácter que no se basa en la realidad, sino en la imaginación. Podemos pensar que Jane pasa a ser como un cuadro viviente, que refleja el ideal del mundo prerrafaelista, pero que está situado en la imaginación. Entendemos que la idealización de la joven, impide que Morris tenga una relación igualitaria con su esposa. La joven Jane es en realidad un ser normal y real, por lo que la unión entre artista y obra desaparece, puesto que él ya no encuentra en ella la relación que busca, con lo que el distanciamiento entre ambos se agranda aun más.

En el estudio de Thompson hallamos que la crisis en el matrimonio de los Morris crece con la presencia de Rossetti, que tras el suicidio de su esposa en 1862, se dedica a retratar mujeres muy sensuales y a coleccionar animales extraños mientras vive solo. Tras la muerte de su esposa, Rossetti descuida mucho su apariencia, envejeciendo y abandonándose a nivel físico y emocional.

Rossetti sigue con sus amantes, como ya hiciera durante su matrimonio, pero los remordimientos le empujan a desear un amor romántico. Jane posa otra vez para él en

⁴⁰²PALMER THOMPSON, Edward. *Op.cit.*, pp. 68-69.

1867, disfrutando de las adulaciones locuaces de Rossetti, mientras este se enamora de ella. Aquí comienza una época muy complicada para Morris. Las cartas que Rossetti escribe con facilidad a Jane, durante su relación, destacan por su sentido del humor pero también muestran su creciente frustración⁴⁰³.

Como nos informa el estudio de Dore, la relación de los amantes causa gran angustia en Morris, lo que le empuja, como ya se ha citado anteriormente, a su gran dedicación y concentración en el trabajo, pues es de este modo como trata de escapar de sus problemas personales. Morris siempre es considerado un hombre muy energético, mientras que su esposa era una persona anémica, que disfruta de poca salud, en la manera de muchas de las señoras de la era victoriana⁴⁰⁴.

Poulson mantiene que el escándalo por las relaciones de los amantes, sólo es evitado por la aceptación de la situación de Morris y por la discreción de su círculo social inmediato. Aunque Morris se aleja de la situación, la aceptación de la misma no deja de ser dolorosa y una gran lucha interna para el artista. Se debe sumar además la pérdida paulatina de la amistad con Rossetti, a quien tanto adoraba Morris. La poesía de Morris de estos años alude, de forma sutil, a la difícil situación del artista⁴⁰⁵.

Basándonos en el estudio de Manieri entendemos que mientras el amor entre Jane y Rossetti progresa, Morris sólo parece mostrar una amarga indiferencia. La imagen de Jane, aparece en muchos de los cuadros del italiano y Morris se entrega a la literatura, buscando otro modo de huir de una realidad demasiado dolorosa. En ese deseo de huir aparece un nuevo interés, el de Islandia y para 1868 ya está estudiando y aprendiendo islandés, y se propone traducir, con apoyo de su profesor, algunas sagas. Más tarde, en 1871 y 1873, se marcha a Islandia, sin su familia, durante dos largas vacaciones veraniegas. Probablemente busca abandonar una vida cotidiana que, en *News from Nowhere*, califica como ‘asquerosa’.

La atípica coexistencia entre William, Jane, las niñas y el artista italiano, Rossetti, cambia por las prolongadas ausencias de Morris. Los historiadores establecen que la salud de Jane, normalmente precaria, suele mejorar cuando Morris está fuera, empeorando a su regreso. Pero Rossetti, también es un personaje depresivo e infeliz, que lleva una vida desordenada y con una salud mental quebradiza por sus adicciones.

⁴⁰³THOMPSON, Paul. *Op.cit.*, pp. 23-24.

⁴⁰⁴DORE, Helen. *Op.cit.*, p. 42.

⁴⁰⁵POULSON, Christine. *William Morris...*, pp. 59.

Los habitantes de *Kelmscott Manor* sufren los ataques moralistas de un crítico Robert Buchanan en 1871, que los acusa de formar parte de la ‘Escuela poética carnal’⁴⁰⁶.

La situación amorosa de Jane y Rossetti presenta, a nuestro parecer, unas particularidades que quizás consideramos extrañas en la actualidad, pero que nos sirven para entender la realidad de la época victoriana. La sociedad victoriana era acusada de falsa e hipócrita por Morris, pues las apariencias eran elementales en ese estilo de vida que tanto odiaba. Morris no sólo acepta la situación de la infidelidad, sino que prefiere darle naturalidad y entiende que impidiéndola lo único que consigue es que se prolongue aun más. Rossetti que tenía amantes durante su matrimonio, hasta el suicidio de su esposa, no es un hombre estable ni fiel, por lo que creemos que Morris tan sólo espera que esa situación termine por sí sola. Si en la época victoriana es aceptada la infidelidad del esposo, en el caso de los estetas, que quieren la igualdad para la mujer, no nos parece inaudito Morris también lo acepte. Sus viajes le permiten distanciarse de lo que le resulta doloroso, y sus proyectos terminan dándole más sentido a su vida, que si a nivel amoroso no es como imaginaba, a nivel artístico le permite encontrar nuevos intereses.

Prettenjohn considera que resulta irónico que la única obra pictórica de Morris que ha sobrevivido es aquella que retrata a su esposa como Isolda. En la representación, la joven Jane aparece como reina, pero también como adúltera, algo que por desgracia más tarde sucedería. El modo en el que la vida imita más tarde al arte resulta sorprendente, si se toma en consideración que la amada, Jane, pasa a formar parte de un triángulo amoroso con su esposo Morris y con su amante Rossetti.

Prettenjohn continúa con su estudio exponiendo que cuando Jane Burden se casa, pasa a convertirse en un rostro familiar o conocido, que suele representar a figuras antiguas y míticas como diosa o reina. La identidad de la modelo deja de ser un tema irrelevante y su identidad pasa a tener un papel esencial para conseguir que la obra sea más sorprendente. De este modo, incluso cuando hoy se ve una de las obras de los artistas de la Hermandad y se reconoce a Jane, se puede decir que la modelo se hizo musa no sólo de un artista sino de una estética⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶MANIERI-ELIA, Mario. *Op.cit.*, p. 19.

⁴⁰⁷PRETTEJOHN, Elizabeth. *Op.cit.*, pp. 201- 205.

Thompson opina que la amistad de Morris con otras mujeres, particularmente con Georgina Burne-Jones y Aglaia Coronio, con las que se escribe, le ayuda a vencer sus problemas personales y a encontrar nuevos intereses. La principal vía de escape de la situación de su matrimonio es viajar a Islandia donde se abre una puerta que le permite descubrir el valor propio de la cultura del norte, muy diferente del romanticismo feudal, medieval y de caballería⁴⁰⁸.

La investigación de Parkins deja de manifiesto que tanto Jane Morris como su hermana, Elisabeth, son muy competentes en el bordado y participan en muchas de las obras diseñadas por Morris para la decoración de sus casas. Ellas cooperan con Morris y en las labores de la *Morris and Co.*, siendo unas reconocidas artistas. Jane Morris borda los tapices de la habitación principal de *The Red House*, cuyas paredes aparecen sin decoración, por no estar empapeladas. El tema de la margarita, *Daisy*, consigue bordarlo de forma muy lograda, apareciendo además, como ya se ha indicado, en numerosas obras de Morris, como en la ilustración de manuscritos, en los diseños de vidrieras y de baldosas, además de ser uno de los diseños en papel más conocidos de sus primeros años. Entre los bordados de Jane destaca, entre todos, la colcha diseñada por su hija May para el dormitorio de Morris en *Kelmscott Manor*. La artista no sólo realiza una obra magistral y de gran belleza, sino que además introduce elementos propios en la obra, firmándola con bordados, como si fuera un cuadro⁴⁰⁹.

Como se muestra en la investigación de Dore, William Morris visita con frecuencia *The Royal School of Art Needlework*, fundada en 1872, cuyas obras quedan expuestas en exhibiciones en Filadelfia en 1876. En 1885, el artista le cede el departamento de bordados a su hija May, quien tras estudiar en la escuela de diseño de South Kensington, ha trabajado para la empresa de su padre durante un año. May que ha heredado de su padre la intuición y la actitud hacia el trabajo, se convierte en una gran diseñadora y especialista del bordado. Ella también cree que el arte del bordado está basado en un buen diseño y todo diseño está, a su vez, basado en el conocimiento de las técnicas y de los materiales usados. Padre e hija creen que en las artes decorativas se deben usar siempre los mejores materiales, en especial los más naturales para conseguir una obra de calidad.

⁴⁰⁸THOMPSON, Paul. *Op.cit.*, p. 26.

⁴⁰⁹PARKINS, Wendy. *Op.cit.*, pp. 163-170 *passim*.

May Morris expone profusamente sus obras, da clases, conferencias, y es asesora en los bordados. En la *Morris and Co.* es la figura principal de los equipos de bordados en un local propio, cerca de la casa de sus padres tras su matrimonio⁴¹⁰.

Nos parece bastante interesante que cuando se piensa en Jane Morris normalmente se la asocia con esa mujer idealizada y misteriosa que normalmente aparece en las obras de los artistas prerrafaelistas. Si se investiga un poco más al personaje se descubre que no es una mujer que vive sólo para ser admirada por su belleza, aunque se convierta en musa y símbolo de los estetas. Desde nuestra perspectiva, entendemos que hay una faceta que suele ser ignorada por la sociedad, la de la mujer artista, pues ella contribuye a la creación de su hogar *The Red House*, como los demás artistas del círculo prerrafaelista. Su actividad en los bordados, campo que Morris admiraba, y en el que se convierte en una experta es destacable. En la sociedad de su época el papel de la mujer queda limitado, pasando a quedar más como esposa y musa. Debemos recordar que Morris trataba que tanto el diseñador como el que realizaba la obra fueran considerados por igual. Esto que nos lleva a pensar que su esposa, siguiendo su pensamiento, logra hacerse una gran artista, como su hija May, por su técnica y conocimientos del bordado, pues este arte es otro ejemplo de arte total.

12. Valoración, crítica coetánea y posterior acerca de William Morris

William Morris no se puede comparar con pensadores como Carlyle, Ruskin, Marx o Mill, en opinión de Valverde. Él no es un pensador original, pues coge las ideas de estos escritores y crear una interpretación para la sociedad, que aun hoy en día resulta atractiva y relevante. La visión de Morris de los pensamientos de Ruskin y Marx tienden a tener un enfoque romántico e histórico, pero con unos valores muy personales que dan a su pensamiento y visión una marcada claridad y una deseada esperanza⁴¹¹.

Tras la muerte de Morris muchos lugares públicos como salones de reuniones socialistas y calles llevan su nombre. Poulson mantiene que lo más destacable en Morris es su inspiración como hombre, por su ejemplaridad como trabajador, más que por su

⁴¹⁰DORE, Helen. *Op.cit.*, pp. 105-107.

⁴¹¹VALVERDE, José María. *Op.cit.*

faceta teórica dentro del socialismo. Morris logra educar en cierto sentido a las clases obreras, aunque no consigue los resultados que él deseaba. Su visión moral y humana, o su sentido de compañerismo y de formar parte de una comunidad, son lo más destacables de su contribución al socialismo británico.

Poulson señala que su faceta poética es muy reconocida por sus coetáneos, pero es el área menos reconocida de todas a las que se dedica a lo largo de su vida. *The Earthly Paradise*, obra muy admirada en su tiempo, no es tan apreciada o leída en la actualidad. No ocurre lo mismo con otras obras que antes eran menos populares y que se convierten en obras más reconocidas en la actualidad, como *The Defence of Guenevere*, en las que se valora su carácter innovador y su incipiente simbolismo en la poesía⁴¹².

Valverde y Riquer resaltan el que Morris trate de democratizar el arte revalorizando la artesanía, aunque esta no pueda competir con la producción en serie a nivel económico. La firma de Morris, trata de devolver la belleza a los objetos cotidianos, otorgándoles una estética medieval que finalmente lo aleja del objeto en sí. Sus productos no están al alcance de la gente humilde, pues los costes de elaboración de una fabricación manual son superiores a los de la maquinaria. Es durante el siglo XX, con la llegada de la arquitectura funcional y el diseño industrial que se valora más la lucha de Morris por la belleza e innovación en los diseños, y por el descubrimiento de nuevas formas en la manufactura de objetos cotidianos.

Su lucha y búsqueda de soluciones, algo que en su tiempo no llega a cambiar el sistema, sí afecta en la posteridad. Igual ocurre con sus conferencias sobre el arte y la falta de belleza en las manufacturas, o sobre el socialismo y su remodelación del trabajo, que continúan siendo textos vivos y animados durante muchos años⁴¹³.

Desde nuestra perspectiva, el joven Morris aparece desde la juventud con unas inquietudes y unos intereses que mantiene durante el resto de su vida, sólo que con el paso de los años amplía muchos de esos conocimientos llegando a especializarse en diferentes facetas. Cuando se une a la Hermandad Prerrafaelista, encuentra un grupo con el que se identifica, pues tienen muchos intereses comunes, y aunque la Hermandad le ayuda en su aprendizaje hay que destacar su carácter autodidacta, que le permite

⁴¹²POULSON, Christine. *The Art of ...*, pp. 119- 120.

⁴¹³VALVERDE, José María; RIQUER, Martín de. *Op.cit.*, p. 358.

aprender, investigar y mejorar las distintas artes a las que se dedica. El arte se convierte en un interés cuando vuelve de uno de sus viajes junto a Burne-Jones y termina sus estudios para poder convertirse en arquitecto. Desde nuestra perspectiva, su deseo de transformar la sociedad mediante el arte queda limitado cuando descubre que no se puede cambiar el estilo de vida con un edificio, sino que hay que educar a la sociedad a preciar todas las formas artísticas y reconocer la belleza y la sencillez en el diseño.

Poulson destaca el que Morris logre elevar las artes decorativas o aplicadas al nivel de las artes mayores, implicando al mismo tiempo que el diseñador para que este pudiera realizar toda obra diseñada por tener tanto conocimientos técnicos como artísticos. Como trabajador incansable, con grandes deseos de aprender, Morris inspira e influencia a muchos diseñadores del movimiento de *Arts and Crafts*, que lo imitan⁴¹⁴.

Siguiendo con el pensamiento de la misma crítica, Morris ha sido considerado en muchas ocasiones como uno de los impulsores del modernismo, pero a su vez hay que destacar que por su carácter y profesionalidad, lo más probable es que rechazara en cierto modo la obsesión por el funcionalismo y por las formas inspiradas en la producción con máquina, que es tan característica del modernismo. Morris anticipa en sus conferencias un concepto tan importante como el de la ciudad-jardín, mostrando su preocupación de que el arte y la arquitectura no ignoren la relación vital del hombre con el mundo natural. No se puede ignorar su influencia aun en la actualidad en muchas áreas, aunque es su papel como diseñador el que más influencia ha mantenido. Su ideal del artesano-diseñador, lo acerca a nuestro tiempo, pues Morris defiende que es vital proteger y estar en armonía con el entorno natural⁴¹⁵.

Como soñador y luchador por una sociedad libre e igualitaria, mantiene en su conferencia '*The Lesser Arts of Life*', en 1877, que:

'I do not want art for a few, any more than education for a few, or freedom for a few ... art will make our streets as beautiful as the wood, as elevating as mountainsides: it will be a pleasure and a rest ... to come from the open country into a town; every man's house will be fair and decent, soothing to his mind and helpful to his work: all the works of man that we live amongst and handle will be in harmony with nature, will be reasonable and beautiful ... in no private

⁴¹⁴POULSON, Christine. *The art of ...*, p. 122.

⁴¹⁵*Ibid.*, pp. 122-125.

*dwelling will there be any signs of waste, pomp, or insolence, and every man will have his share of the best*⁴¹⁶.

Manieri, mantiene que el valor del pensamiento de Morris resulta más importante en la época moderna o actual que en el pasado. Sus aportaciones a nivel artístico de pintura o diseño no son rompedoras, tampoco es un personaje determinativo en la arquitectura o en la política, ni en la literatura. Su valor en la modernidad es por su ideología que tiene un carácter contemporáneo. El movimiento moderno, arranca con las figuras de Ruskin y Morris, para más tarde concluir con la Bauhaus y Walter Gropius⁴¹⁷.

Nos parece importante destacar que su deseo de crear una filosofía del arte que se puede hacer práctica en la sociedad, en la vida laboral y en la del hogar es una de sus mayores contribuciones. Morris presenta en su propia experiencia muchos de sus pensamientos hechos realidad, demostrando que lo que parece utópico se puede hacer realidad, algo que su maestro Ruskin no logra. Desde nuestro punto de vista el elemento criticable es que, aunque propone formas de trabajo que resultan factibles, al final no logra democratizar el arte, pues su producción resulta más cara de lo esperado y su arte queda limitado a los sectores más adinerados de la sociedad.

Otro autor, Park, añade que dos de las obras literarias de mayor éxito de Morris están basadas en sueños, uno situado en el Kent medieval y el otro en una Inglaterra socialista. El mundo que rodea a los personajes es sencillo, con una naturaleza cercana que es muy similar a la de sus romances en prosa. Ambas obras se hacen populares, centrándose en el narrador que interpreta el sueño⁴¹⁸.

Kemperink y Roenhorst sostienen que en otra obra, *News from Nowhere*, se hacen continuas referencias a la realidad a la que debe volver de modo que el mundo ideal tiene ciertos valores sociales que son diferentes a los del capitalismo. Morris es

⁴¹⁶MORRIS, William. 'The Lesser Arts of Life', en *The William Morris Internet Archive: Works*, 1882, [en línea]: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/life1.htm>, [Consulta: 16 agosto 2015]

⁴¹⁷MANIERI-ELIA, Mario. *Op.cit.*, pp. 8-9.

⁴¹⁸PARK, Ji-Hyae. *Revising British Aestheticism: Critics, Audiences, and the Problem of Aesthetic Education*. Michigan, ProQuest, 2008, pp. 197-201.

consciente del público socialista que lee sus obras, lo que le da un valor añadido a esta obra de teatro, pero los métodos literarios usados limitan su obra⁴¹⁹.

Algo parecido ocurre con la traducción de las sagas islandesas, según Hoare, para quien los métodos literarios que usa le impiden alcanzar al público. Estas sagas son modificadas por Morris, que busca reflejar el lenguaje del Medievo, lo que convierte las obras en un sueño arcaico que permite que el escritor escape de la dura realidad, pero impide la correcta traducción y comprensión de las sagas⁴²⁰.

Volviendo a tomar a Manieri como referencia, se debe destacar que hasta los años treinta su imagen se asociada con su dimensión artística olvidando sus tendencias políticas. Sus intervenciones son elegidas de forma que se presente a un Morris despolitizado. Esto puede deberse a afirmaciones como las de Lethaby, en 1899, que dice: *‘en el socialismo de Morris no había nada de moderno ni de científico... En realidad, es discutible se le pueda llamar socialista...’*. En 1934, se celebra el centenario de su nacimiento, con numerosas publicaciones sobre Morris que lo suelen presentar como un ser complicado y confuso, pero con consciente y consagrado en la lucha de las clases sociales. Manieri, defiende la importancia que tuvo para él el movimiento de Oxford, que fue determinante en la sociedad victoriana por su relanzamiento del arte y de la ideología del trabajo, abandonando el anglicanismo de la época y tornando al catolicismo⁴²¹.

Thompson mantiene que en Morris el narrador de cuentos es aquel que permite iluminar la vida amarga e insostenible de muchos de la sociedad victoriana, porque el descubrimiento científico y técnico había deteriorado sus creencias religiosas. La transformación del modo de vida, la competitividad económica, la degradación de la naturaleza impide la unión del hombre con el entorno.

Thompson continúa explicando que para la elaboración de sus obras, Morris defiende que un poeta debe trabajar a media jornada y que si no se puede hacer poesía mientras se teje, más le conviene dejar la escritura. Morris considera la poesía como

⁴¹⁹KEMPERINK, Mary G.; ROENHORST, Willemien H.S. *Visualizing Utopia*. Leuven, Peters Publishers, 2007, pp. 57-60.

⁴²⁰HOARE, Dorothy M. *The Works of Morris and Yeats in Relation to Early Saga Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 140-147 *passim*.

⁴²¹MANIERI-ELIA, Mario. *Op.cit.*, pp. 51-53.

otra de sus artes decorativas o trabajo de taller, pues le llega de forma natural, sin tener que centrarse en la realización de su poema⁴²².

Hay un elemento destacable en Morris cuando estudiamos su obra literaria, pues para nosotros él encuentra una vía de escape en la escritura de sus obras, pues se evade de la realidad para trasladarse a un mundo del pasado, en su poesía y prosa, que tiene los valores que le faltan a la sociedad victoriana. Por otro lado las conferencias y cartas de Morris nos permiten ver la personalidad del artista, además como hace uso de un lenguaje más sencillo, permite que el lector pueda seguir la obra y sus ideas sin los impedimentos de los arcaísmos. El gusto de la sociedad cambia, y es por ello quizás que en el presente se le valora más su contribución a las artes como pensador y diseñador, que su contribución literaria.

Ambrosini y Dury piensan que la principal debilidad literaria de Morris es su incapacidad de escribir con cuidado la poesía pues, aunque escribe tres grandes poemas, no cuida la elaboración de las obras, ya que solía componer sus poemas mientras estaba tejiendo. Sus obras eran para su propia satisfacción, lo cual las limita considerablemente. Quizás debemos ver su obra como la unión de la mente y el cuerpo, ya que trata de trabajar de forma conjunta. Por un lado desarrolla arte de forma física, con su trabajo como artesano y por otro desarrolla su labor como escritor, al componer al mismo tiempo, llegando a integrar estas artes de una forma natural⁴²³.

En otra obra de Faulker encontramos que William Morris era más conocido en vida como poeta que como artista. Era una figura pública respetada pero no adquiere mayor admiración, por unir entre sus intereses además de la poesía las artes decorativas. Hoy en día se le conoce y admira más por su contribución al arte o a la política que por sus logros como escritor. Su obra como artista es bien conocida, como sus bellos y logrados diseños, pero su poesía es la que más ha sufrido, afectada por los cambios de moda, llegando a ser ignorada por la sociedad actual que no la encuentra apetecible⁴²⁴.

⁴²²THOMPSON, Paul. *Op.cit.*, pp. 172-177.

⁴²³AMBROSINI, Richard; DURY, Richard (eds.). *Robert Louis Stevenson: Writer of Boundaries*. Wisconsin, Univ of Wisconsin Press, 2006, p. 10

⁴²⁴FAULKER, Peter (ed.). *William Morris: The Critical Heritage*. Cornwall, Routledge, 2013, pp. 21-23

III. CARL LARSSON: OBRA, ESTÉTICA Y UNIVERSO CREADOR

1. Carl Larsson y su contexto: la Suecia de la segunda mitad del siglo XIX

Una de las dificultades al estudiar a un escritor o artista de un periodo o de un país foráneo es el que no se comparten muchas de las influencias de su época. Por eso, consideramos necesario para comprender la obra, el artista y el éxito en vida de este creador, que hay que entender en cierto modo cómo era la situación en Suecia. Para el estudio de este autor hacemos referencias a autores, pensadores y críticos que en muchos casos se especializan en el estudio de Larsson, podemos destacar entre ellos algunos como: Rydín, Kössner, Gunnarson, Livinstone y Perry, y obras monográficas realizadas por museos, que han contribuido a esta investigación, presentando una información que consideramos básica para nuestro estudio.

Siguiendo el estudio de Murphy, descubrimos que Suecia se convierte en una monarquía constitucional en 1809, aunque la mayoría del gobierno sigue estando controlado por la alianza de la realeza y la aristocracia. Ya en 1865, con la rápida industrialización y los cambios económicos, se vota por el abandono del antiguo sistema de representación parlamentaria, basado hasta entonces en la división de aristocracia, iglesia, burguesía y terratenientes, con cuatro parlamentos separados. Con el cambio político se instauran dos parlamentos elegidos por la población, uno con la representación de la aristocracia y la burguesía y, el otro, que representa a la clase trabajadora emergente y a los campesinos. Uno de los mayores problemas del país, durante este periodo, es la pobreza y el gran crecimiento de población.

La industrialización avanza lentamente y sus beneficios no aparecen tan rápidamente como se espera y se necesita, al menos, no a la velocidad de otros países o partes de Europa. La población del campo está sumida en la pobreza, produciéndose una

emigración de casi un millón de personas, de 1860 a 1890, a raíz de la crisis económica⁴²⁵.

Andersson sostiene que la población sueca aumenta considerablemente durante el siglo XVIII, al producirse algunas mejoras agrícolas. La introducción de sistemas de cultivo más modernos y una mayor división de las tierras en las granjas contribuyen a un aumento de la población en zonas rurales. Las mejoras en la agricultura, por desgracia, no parecen suficientes como para abastecer a la población. Algunas cosechas se pierden y se extiende la epidemia del cólera en la capital, lo que hace que muchos de los campesinos emigren en busca de una vida mejor⁴²⁶.

Otro autor, Issacs, añade que ante las dificultades se produce una emigración fuerte, la mayoría se dirige a Norte América, dividiéndose en cuatro periodos y haciéndose más masiva durante la hambruna de la década de 1860, cuando se produjeron fuertes pérdidas de cosechas en el norte del país. Las dos últimas décadas del siglo XIX, experimentan los periodos más fuertes de emigración. La emigración a países europeos, en comparación con Norte América, es pequeña produciéndose un simple diez por ciento del total de la emigración, en las tres últimas décadas. Por otro lado, la migración interna es muy significativa durante la segunda mitad del siglo XIX, siendo casi siempre de las zonas rurales a las ciudades. Se debe destacar que en 1850 sólo hay un diez por ciento de la población en las zonas urbanas, esto cambia en 1900, cuando casi un quinto de la sociedad ya vive en áreas urbanas⁴²⁷.

Nos parece muy interesante destacar la situación del país y la necesidad de emigrar no sólo de las zonas rurales a la ciudad, sino el que la población se vea forzada a abandonar su país y su cultura. Entendemos que las condiciones de vida han empeorado drásticamente y que las hambrunas y las enfermedades se convierten en una lacra para un país con poca población y que aun no ha llegado a tener un desarrollo económico comparable a otros países como el Reino Unido. Es por ello que tratamos de estudiar el contexto social de la época, pues afecta a todas las zonas del país.

Las condiciones de vida a finales del siglo XIX, según indica Facos, varían mucho de norte a sur, de un pueblo a una granja, o de vivir en Estocolmo a vivir en otra

⁴²⁵MURPHY, Keith Michael. *State of the Art: Design, Democracy and the Production of Style in Sweden*. Los Ángeles, ProQuest, 2008, pp. 61-62.

⁴²⁶ANDERSSON, Ingvar. *A history of Sweden*. Estocolmo, Svenska Institutet, 1952, p. 381.

⁴²⁷ISAACS, Ann Katherine. *Immigration and Emigration in Historical Perspective*. Pisa, Plus, 2007, pp. 111-112.

pequeña ciudad. La economía retrocede a mitades del siglo XIX y las hambrunas de 1960 afectan nefastamente al ochenta por ciento de la población, que es campesina⁴²⁸.

Otro autor, Boli, indica que algunos problemas se intensifican en la ciudad durante el siglo XIX. El proletariado pobre continúa siendo pobre y aumentan las familias formadas por madres solteras o por parejas que no pueden atender a sus hijos, por tener que trabajar fuera de casa. Desde principios de siglo, se implanta una reforma educativa intenta compensar la ausencia o irresponsabilidad de los padres, sacando a los niños de las calles y formándolos en escuelas. Los hijos de los pobres son muy problemáticos, pero los de las clases trabajadoras pobres son tomados como una seria amenaza para el futuro de la sociedad, pues son los que deben cambiarla e influenciarla de forma positiva⁴²⁹.

Boli mantiene que el debate funcionalista de entonces explica la necesidad de la escolarización y educación de los niños, para el buen desarrollo de la sociedad. El acceso a un sistema educativo también implica crear una base para los valores y normas comunes, para crear una consciencia de la solidaridad social. La escolarización es, además, un modo de controlar a la sociedad pues le permite formar académicamente e instaurar en los jóvenes la fe en Dios, fortaleciendo la lealtad hacia las autoridades y la patria⁴³⁰.

Nos parece fundamental el estudio de la obra de Rydin para entender que la sociedad del siglo XIX es testigo de unos cambios sustanciales, cuando a la mujer se le comienza a permitir el acceso a los estudios y la vida laboral. El rápido crecimiento de la población y el superávit de mujeres, hacen necesario que muchas mujeres solteras puedan ganarse la vida. La comunidad comienza a aceptar que las jóvenes reciban formación en diferentes áreas, incluyendo el arte. La Academia de Arte de Estocolmo abre un departamento dedicado en exclusivo a las mujeres en 1864 y, a partir de entonces, las mujeres pueden acceder a una formación profesional artística.

La mujer siempre había trabajado en las ciudades o en el campo, sin que nadie se preocupara por su salud, pero la noción romántica de que la mujer de la burguesía es débil y frágil se impone con más fuerza a finales de siglo, en detrimento de las mujeres.

⁴²⁸FACOS, Michelle. *Nationalism and the Nordic Imagination: Swedish Art of the 1890s*. Berckley, University of California Press, 1998, p. 12.

⁴²⁹BOLI, John. *New Citizens for a New Society: The Institutional Origins of Mass Schooling in Sweden*. Exeter, Pergamon Press, 2014, p. 15.

⁴³⁰*Ibid.*, p. 14.

Rydin añade que a finales del siglo XIX y principios del XX, el hombre aun tiene la responsabilidad de cuidar de las mujeres de su casa, ya sea padre, esposo o hermano; además muchas novelas u obras de teatro de ese tiempo tratan la temática. Se puede decir que el dominio del hombre sobre la mujer sigue, hasta que las mujeres finalmente obtienen el voto en 1921.

Por desgracia, la crítica del arte cambia posteriormente, adquiriendo un tono erróneo, cuando se habla de las mujeres artistas; pues se pone en duda la capacidad de la mujer para crear una obra de arte. Muchas de las mujeres artistas pierden la confianza, por esas actitudes negativas, y renuncian a pintar o prefieren permanecer en anonimato, sin darse a conocer. La gran mayoría desaparece o no es descubierta hasta la década de 1970, cuando la mujer se vuelve en un tema de estudio de los historiadores del arte⁴³¹.

Desde nuestra perspectiva de investigadores encontramos un pensamiento bastante avanzado en esta época, pues se tiene en cuenta el bien de la población no sólo a nivel económico y social, sino también a nivel de educación, introduciendo aquí la formación de las mujeres. Las reformas educativas van a contribuir, desde nuestra perspectiva, a un desarrollo cultural y de la sociedad, lo que permite acceder a unas posibilidades, que de otro modo quedan limitadas a los sectores más favorecidos. La formación de hijos de trabajadores y de mujeres logra que se introduzcan en la sociedad a una parte de la población que hasta entonces estaba limitada a obtener trabajos no cualificados.

Durante las últimas décadas del siglo XIX también aparecen, según Tortella, distintas formas de asociación populares a nivel social, cultural o de sindicatos de trabajadores, con inclinación que no es siempre política. Los gremios de trabajadores, que habían sido disueltos en 1846, vuelven a formarse a partir de 1870. Muchas de esas organizaciones abren el paso a la formación de partidos políticos oficiales, como los liberales o los social-demócratas, siguiendo el modelo de otros países y sus movimientos ideológicos⁴³².

Murphy mantiene que la Suecia de fin de siglo sufre de inestabilidad política por las reformas necesarias, al dejar el antiguo modelo político, y precisa transformaciones

⁴³¹RYDIN, Lena. *Karin Larssons värld*. Gotemburgo, Bonnier Fakta, 2011, pp. 110-112.

⁴³²TORTELLA, Gabriella. 'Sweden and Spain. Different Paths towards Modernity?' en JERNECK, Magnus (ed.). *Different Paths to Modernity: A Nordic and Spanish Perspective*. Lund, Nordic Academic Press, 2005, pp. 22-23.

sociales, que son apremiantes ante el aumento de pobreza de la sociedad. Una de las formas de lograr mejorar las dificultades económicas, sociales y políticas, es mediante la mejora del hogar, que era el único elemento de conexión entre todas las clases sociales. La unión de belleza y moral en lo cotidiano, en las experiencias y los valores comunes de la sociedad, se convierte en una lenta revolución que llega a todos los sectores⁴³³.

Hidemark, Snodin y Stavenow sostienen que los avances técnicos ya habían empezado a llegar, en 1890, con la luz eléctrica o el teléfono con sus torres de cables. Las ciudades se van transformando al ir desapareciendo las salas de dibujo de la clase media y ser sustituidos por bancos, los cuales tienen su papel clave en el periodo de industrialización. La transformación en la ciudad, se ve en la desaparición de formas tradicionales de construcción, que son sustituidas por edificios costosos, altos y de piedra. Las zonas rurales y las pequeñas ciudades se llenan de chimeneas altas y humeantes, símbolo de que la industria también se ha trasladado allí. Ni los pobres trabajadores, ni las mujeres tienen derecho a voto por entonces, pudiendo votar sólo aquellos con suficiente riqueza.

El partido social democrático, fundado en 1889, lucha por el sufragio universal. La investigación de estos tres autores muestra que la diferencia entre ricos y pobres resulta sorprendente en Estocolmo, donde las familias trabajadoras viven en condiciones a veces inhumanas. La capital se convierte en dos ciudades entrelazadas: la nueva ciudad con amplias avenidas y altos edificios, y la ciudad antigua, desordenada, con casas bajas de madera, calles pintorescas y talleres. Carl Larsson nace en la parte pobre, con la clase trabajadora, pero la ciudad continúa con su transformación y esa zona pobre pasa, más tarde, a convertirse en un distrito exclusivo, donde se construyen grandes edificios.

Siguiendo con el estudio de Hidemark, Snodin y Stavenow, vemos que aparecen nuevas zonas residenciales para la clase alta en el perímetro de la ciudad, que tienen un marcado carácter intelectual. La élite cultural adopta un nuevo estilo de vida más relajado y cercano a la naturaleza, por lo que evitan las zonas con alta condensación de población. Más tarde son los miembros de la clase media, los que van en barco de vapor hacia sus casas de verano. El tener vacaciones y poder descansar durante el tiempo

⁴³³MURPHY, Keith Michael. *Op.cit.*, p. 68.

estival se convierte en una novedad para sólo unos sectores del país. Es así como se extienden a lo largo de las islas del archipiélago de Estocolmo casas espaciosas con porches acristalados⁴³⁴.

Según Fol, Suecia es, hasta casi mediados del siglo XIX, un país agrícola con algunas áreas de actividad industrial que se basan en la explotación de bosques, o la extracción y posterior fundición de hierro y cobre. Las riquezas naturales del país son básicamente minas, bosques, terrenos cultivables y los abundantes cursos de agua. Toda esa riqueza ayuda al desarrollo de la industria desde 1850⁴³⁵.

Berend señala que los recursos naturales de hierro y madera aunque abundantes y dispersos por el país, están listos para ser usados y exportados. Además aparecen mentes creativas que implantan la practicidad a nivel mundial, con inventos y creaciones de ingeniería tan importantes como: las cerillas de seguridad, la dinamita de Alfred Nobel o el teléfono de L.M.Ericsson⁴³⁶.

En nuestro estudio deducimos que el hecho que la industrialización capitalista llegue a la economía sueca después que al resto de Europa o de los Estados Unidos, permite que su implantación, aunque lenta, sea más organizada que en otros países, pues ya tienen modelos que seguir y se pueden ver las consecuencias a nivel social. Las diferencias sociales en la capital, con zonas muy desiguales, muestran las semejanzas que surgen entre las ciudades europeas, pues el desarrollo de la industrialización conlleva unas consecuencias negativas para la vida de trabajadores y clases menos favorecidas. El gusto por la vida en la cercanía de la naturaleza nos recuerda a los gustos ya establecidos en otros países donde la aristocracia o la burguesía ya cuentan con grandes residencias, donde viven alejados del ajetreo y la contaminación de la ciudad.

Como explican Hidemark, Snodin y Stavenow, el norte del país se convierte progresivamente en una moderna zona industrial y las pequeñas comunidades industriales se extienden, manteniendo su propia estructura social que está muy jerarquizada. La Suecia rural aumenta de población rápidamente, durante el siglo XIX, por lo que la tierra pasa a fraccionarse aun más, produciéndose una mayor migración,

⁴³⁴HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, pp. 11-12.

⁴³⁵FOL, Jean-Jacques. *Los países nórdicos en los siglos XIX y XX*. Barcelona, Labor, 1984, p. 47.

⁴³⁶BEREND, Ivan. *An Economic History of Nineteenth-Century Europe: Diversity and Industrialization*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 253-254.

emigración y urbanización, ya que las familias viven hacinadas en pequeñas casas. Las grandes mansiones en el campo funcionan como centros culturales entre las clases más acomodadas, lugares de encuentro para la vida social, para el disfrute de la música y de la lectura. Muchos autores conocidos de este periodo provienen del entorno de las mansiones, por lo que la vida en el campo queda reflejada en la literatura, y la naturaleza se convierte en una fuente de inspiración de la élite cultural del periodo⁴³⁷.

Ward, Prothero y Standley consideran que en la década de 1890 se produce un periodo inusual en la economía, por ser fructífero y extenderse por un largo periodo de tiempo. Con la llegada del tren hasta Kiruna, ciudad del norte de Suecia que se sitúa pasado ya el círculo polar ártico, aparece un periodo determinante para la minería⁴³⁸.

El descubrimiento de la dinamita por Alfred Nobel, como señala Norrby, es una manifestación del espíritu de esta época que trata de contribuir al desarrollo de la humanidad. El legado de Nobel es el que sirve para manifestar sus ideas, pues decide que el dinero conseguido con su invento de la dinamita pase a ser usado para el desarrollo científico de la literatura, de la ciencia y, finalmente, de la paz⁴³⁹.

En opinión de Murphy, el pensamiento ideológico de este tiempo y los cambios a nivel político, son el origen de los cambios culturales y estéticos. El movimiento romántico, que se había extendido por toda Europa a nivel artístico, literario o arquitectónico llega a Suecia en 1800, pero con un elemento diferenciador. En vez de seguir con el ideal alemán, de celebrar un pasado idealizado o pastoril y rechazar los avances de la industrialización y la modernidad, en Suecia no hay rechazo, sino un interés generalizado por la modernidad. Los artistas suecos hacen referencia a la imagen pastoril, centrándose en la belleza del paisaje y conectándolo con el concepto de patria. Su romanticismo nacional se basa en los valores comunes como amor a la naturaleza, igualdad social, libertad del individuo, pero no se centran en la identidad étnica, como ocurre en otros países. El movimiento del romanticismo artístico sueco es completo y extenso, por su capacidad de conectar a artistas y políticos; y por funcionar como un complemento cultural y espiritual para la sociedad⁴⁴⁰.

⁴³⁷HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, p. 15.

⁴³⁸WARD, Adolphus William; PROTHERO, George Walter; STANLEY, Leathes. *The Cambridge Modern History*. Cambridge, Cambridge University Press, 1908, p. 279.

⁴³⁹NORRBY, Erling. *Nobel Prizes and Life Sciences*. Singapore, World Scientific, 2010, pp. 2-5.

⁴⁴⁰MURPHY, Keith Michael. *Op.cit.*, pp. 64-65.

Rydin nos informa de que el renacimiento nacional, de la década de 1890, hace que escritores, artistas y etnólogos traten de preservar toda la cultura popular, pues se teme que se pierda, ya que el industrialismo está transformando el país muy rápidamente. El periodo artístico de 1880 a 1900, tiene una atmósfera realista y melancólica que potencia la conservación de monumentos antiguos, obras de arte y cuentos populares⁴⁴¹.

Facos sostiene que al hablar de arte escandinavo se suele poder hacer una generalización, pero en el caso de Suecia se debe marcar la sincronización del arte y la política. El nacionalismo romántico suele transcender las fronteras del regionalismo y de la historia, pero en Suecia se distingue, como ya se ha mencionado antes, por su capacidad de acoger cambios de la modernidad. El capitalismo industrial, aunque es rechazado en un principio por su origen foráneo, se transforma pues se le trata de unir un elemento utópico al que se le incorporan preocupaciones estéticas, políticas, económicas y psicológicas. Todos los sectores de la sociedad parecen compartir este pensamiento, aunque son los intelectuales burgueses los que usan el término nacionalismo.

Durante finales del siglo XIX, los nacionalistas románticos creen que la identidad nacional es esencial para alcanzar la armonía social, la libertad individual y la unión con la naturaleza. Facos afirma que la identidad nacional se alcanza porque el movimiento funciona como un complemento espiritual y social de la democracia. Su lucha por el mantenimiento de las tradiciones y valores tradicionales no es complicada, pues ya existe una identificación antigua de la sociedad con la naturaleza y una noción de igualdad que les anima a comprometerse con la causa. En esta época se considera que las personas son responsables de hacer que sus sueños utópicos se hagan realidad, pero además se añade el valor que esto puede tener para el progreso de las futuras generaciones⁴⁴².

Desde nuestra perspectiva en Suecia, el Romanticismo no varía demasiado en comparación con otras zonas de Europa, pues suele ir acompañado de un deseo de mantener las tradiciones y el saber popular. Según nuestra lectura, una diferencia determinante es que reconocen que la industrialización tiene elementos positivos. Nos parece muy interesante que arte aparezca como un elemento que conecta a la sociedad,

⁴⁴¹RYDIN, Lena. *Op.cit.*, p. 56.

⁴⁴²FACOS, Michelle. *Op.cit.*, p. 3.

logrando que se produzca una unión del ciudadano y del país, pues de este modo como llega a encontrar una identidad nacional y romántica. La sociedad se siente responsable del futuro de su país y toma los cambios como parte de un avance que tendrá un efecto positivo para la nación.

El nacionalismo romántico sueco, como indica Facos, trata de concienciar a la sociedad de su herencia cultural, de manera que se comportan de acuerdo con las normas culturales y sociales que adquieren históricamente. Como en las otras manifestaciones europeas de nacionalismo romántico de fin de siglo, desean volver a la naturaleza y proteger la cultura campesina que no ha perdido aun su vínculo con los bosques y los pueblos. Parece que el concepto *Folk* en sueco tiene una connotación conservadora a nivel cultural, pero progresista a nivel político. La principal diferencia está en que implicaba el ideal de libertad, igualdad y solidaridad del término republicano francés *le peuple*, pero en Suecia el término *Folk* designa a un muy amplio sector de la sociedad⁴⁴³.

Basándonos en las opiniones de López Santana, encontramos que tanto los escritores como los pintores buscan, de forma conjunta, la formación de una escuela nacional romántica. La sociedad sueca es guiada por los escritores fácilmente, pues existe una alfabetización casi completa de la sociedad. En cambio, los pintores llegan con más dificultad a las zonas rurales, pues la mayoría de su público se encuentra en los centros urbanos o entre las clases burguesas. Los pintores se dirigen a las clases adineradas, pues creen que han perdido su herencia campesina y que son los que pueden cambiar con más facilidad su *status quo*.

Este mismo autor mantiene que la primera generación de pintores nacionalistas románticos se forma en la Real Academia de Estocolmo, pasando a viajar y formarse en París, durante la década de 1880. La meta de estos artistas es la de comunicarse con el público sueco, centrándose en temas típicamente suecos. La composición artística trata de conectar con ideas culturales suecas de forma subliminal⁴⁴⁴.

Facos recalca que el programa usado para regenerar la sociedad sueca, queda de manifiesto en su amplia manifestación artística, que se basa en la preservación histórica,

⁴⁴³*Ibid.*, p. 4.

⁴⁴⁴LÓPEZ SANTANA, Pablo. 'Asplund, peregrinaciones y años de preguntas/Asplund, the Years of Wandering and Wondering'. *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, núm. 3, 2010, pp. 62-79, [en línea]: <https://ojs.publius.us.es/ojs/index.php/ppa/article/view/182>, [Consulta: 4 octubre 2015], pp. 63-64.

la pintura de murales y el diseño de interiores. Los efectos de este empeño artístico quedarán patentes en el gusto y el sistema de valores sueco en el siglo XX. Los nacionalistas románticos coinciden en que el artista estético William Morris ha alcanzado la premisa que ellos desean cuando explica: '*External beauty is a symbol of a decent and reasonable life*' (*La belleza externa es un símbolo de una vida decente y razonable*)⁴⁴⁵.

El estudio de Murphy añade que uno de los movimientos que influyen la cultura estética sueca, durante el siglo XIX, es el movimiento de *Arts and Crafts*, que se centra en la manifestación de las destrezas del artesano en áreas como el diseño, la creatividad y la capacidad de crear una obra única. Carl Larsson se siente motivado, como ya hicieran John Ruskin y William Morris, por la idea de un hogar idílico y por los placeres de vivir cerca de la naturaleza. Estos pensamientos llegan a Suecia de la mano de una de las mujeres más influyentes de finales de siglo, Ellen Key, que destaca por su actividad feminista y por su crítica social. A diferencia de otros pensadores, Key no teme que la industrialización destruya las formas de producción artesanales. Key anima a los artesanos y fabricantes a descubrir nuevas maneras de integrar la belleza en la producción de la industria, para así satisfacer las necesidades de la creciente población⁴⁴⁶.

Para Ericsson, Ostergard y Stritzler, Ellen Key es más conocida a nivel internacional, por sus ideas sobre la pedagogía y la vida familiar, pero también por sus propuestas de reforma social tras la industrialización del país. Las ideas de las *Arts and Crafts* la influyen acercándola al liberalismo y la lucha por la justicia y la igualdad social; y sus ideas aun parecen patentes en la actualidad. Una de sus mayores contribuciones al arte es su publicación *Skönhet för Alla* (*Belleza para todos*), de 1899, en la que defiende que los objetos bellos deben ser para todos y no sólo para los sectores más favorecidos. Key opina que lo feo suele dejarse a los pobres, por lo que se debe refinar el gusto de las clases más bajas. Key defiende el concepto de belleza, pero suele unirlo a la practicidad. Su lucha, por las reformas sociales y políticas, debe comenzar desde un hogar bello, lo que mejora potencialmente la vida de las personas⁴⁴⁷.

⁴⁴⁵FACOS, Michelle. *Op.cit.*, p. 6.

⁴⁴⁶MURPHY, Keith Michael. *Op.cit.*, pp. 65-68.

⁴⁴⁷ERICSSON, Anne-Marie; OSTERGARD, Derek E.; STRITZLER-LEVINE, Nina. *The Brilliance of Swedish Glass, 1918-1939: An Alliance of Art and Industry*. New Haven, Yale University Press, 1996, pp. 38-39

El movimiento de *Arts and Crafts* europeo, como indican Livingstone y Parry, se caracteriza por un refinamiento y desarrollo de las técnicas tradicionales en el mundo doméstico. Se crean museos y organizaciones para mantener y recoger las formas artísticas tradicionales, para que sirvan de modelo e inspiren nuevas formas de trabajo. En Escandinavia, los estilos nacionales se imponen entre las clases altas y la élite intelectual, patrocinando algunos monumentos que perduran al movimiento⁴⁴⁸.

Es relevante señalar, desde nuestra postura de investigadores, que las influencias internacionales que llegan al país suelen ser adaptadas a sus necesidades. En el caso de Key, destacamos su capacidad de aunar sus pensamientos con los foráneos, logrando presentar una ideología que trata de mejorar las condiciones de vida de sus conciudadanos. Key comparte la misma preocupación que Ruskin y Morris, haciendo estudios que presentan el arte como un medio de educar a la sociedad. A diferencia de otros países, en Suecia existe un nivel de alfabetización alto, por lo que la población accede a sus pensamientos. La llegada de la industrialización se presenta como una solución a las necesidades de la sociedad, para muchos pensadores, pero también existe un deseo de mantener las costumbres y tradiciones, por lo que percibimos que se tiende a buscar un equilibrio entre ambas.

Suecia es, como vemos en Facos, uno más de los países que siguen el ejemplo francés de establecer escuelas oficiales, para mantener la calidad artística y para enseñar a los artistas con talento. Muchos de los paisajistas suecos se forman en otros países, pero normalmente vuelven a su patria, donde sus obras no son muy populares en un principio entre los aristócratas y la burguesía, que prefieren los retratos y el arte decorativo⁴⁴⁹.

El siglo XIX, como hemos visto, se ve marcado por el desasosiego social y la desintegración de la sociedad campesina. Hidemark, Snodin y Stavenow, opinan que la sociedad nota que una nueva era está surgiendo, pues el mundo se hace más accesible por las comunicaciones y la cobertura periodística de la vida, tanto a nivel nacional como internacional. En el resto de Europa, el coleccionar antigüedades se hace popular, floreciendo así este mercado de antigüedades que ya es popular en el Reino Unido y Alemania. Este es un estilo en el que dominan los colores oscuros y la decoración

⁴⁴⁸LIVINGSTONE, Karen; PARRY, Linda. *Op.cit.*, pp. 31-33.

⁴⁴⁹FACOS, Michelle. *Op.cit.*, pp. 8-9.

recargada, pues no sigue el estilo del *Jugendstil*, que se establece entre los círculos estéticos más avanzados⁴⁵⁰.

Siguiendo la línea de investigación de estos tres pensadores, en Suecia la casa pasa a personificar el concepto de casa nacional, al igual que en Alemania, donde la casa es como el santuario de la familia y un templo del arte. Los Larsson además de ser gente de su tiempo tienen interés por formarse y se suscriben a revistas de arte alemán, francés e inglés, lo que les influye. Los artistas suecos suelen viajar más a París que al centro del simbolismo alemán; y durante 1880, llega la influencia del arte japonés al Reino Unido y a Francia, lo que permite que Carl Larsson descubra el arte japonés.

Además entre finales de 1890 y principios del 1900 hay un deseo generalizado de buscar una expresión nacional en el arte y la arquitectura. Aparecen varios símbolos que expresan la identidad nacional de la época y sus valores nacionales y morales, como: las flores suecas estilizadas y ornamentales, los castillos del siglo XVI, las casas de campo o los tejidos típicos de los campesinos. Se puede añadir que los artistas que salen del país redescubren al volver el paisaje sueco, sus raíces y su cultura⁴⁵¹.

Herb y Kaplan mantienen en su estudio que durante la mitad del siglo XIX hay un grupo de intelectuales estudiando la antigua cultura popular. Se intenta crear un estilo nacional en todas las artes aplicadas, inspirándose en el estilo dragón o el viejo noruego. Este estilo existe por un corto periodo en Suecia, persistiendo en Noruega como expresión de la identidad nacional⁴⁵².

En opinión de Riley, la gradual desaparición de lo tradicional y su substitución por la industria hacen que aparezcan museos que centrado en la temática nórdica, como el museo al aire libre de Skansen, en Estocolmo en 1891, donde se recrea la vida y el trabajo tradicional, o el Museo Nórdico. Skansen es diseñado para ser una Suecia en miniatura, por lo que se traen edificios, fauna, flora y habitantes de los distintos distritos. Se muestra la vida y las ropas tradicionales de las regiones suecas, pero además se muestra cómo es la vida en la granja o en el campo. El museo de Skansen

⁴⁵⁰HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, p. 54.

⁴⁵¹*Ibid.*, pp. 54- 56.

⁴⁵²HERB, Guntram H.; KAPLAN, David H. (eds.). *Nations and Nationalism: A Global Historical Overview*. California, ABC-CLIO, 2008, p. 226.

surge como expresión del deseo de celebrar la identidad nacional, siendo de interés para la clase media y los campesinos conservadores⁴⁵³.

Consideramos que el deseo de hacer un museo vivo, en el que se muestra de forma práctica la vida de la población rural y las formas de trabajar en talleres y granjas, permite que la sociedad sea consciente de que conocer su pasado resulta importante. Hoy en día este museo sigue manteniendo la misma filosofía y mantiene edificios, exhibiciones e incluso las granjas y los animales como se hacía en el pasado. El pensamiento romántico, contribuye a la formación de una identidad que pasa a quedar reflejada por símbolos que la sociedad comparte y reconoce como propios. Pensamos que las influencias externas sirven para revalorizar, en cierto grado, lo propio, buscando una mejoría de la vida, del hogar y de lo nacional. Una de las dificultades que se encuentra la sociedad es que el movimiento de trabajadores parece indiferente a todo esto durante mucho tiempo, porque prestan más atención a sus necesidades personales que a las nacionales.

Volviendo a tomar como referencia la investigación de Hidemark, Snodin y Stavenow-Hidemark, vemos que a finales de siglo, se hace una exhibición de artistas suecos en la que participa Carl Larsson. Esta exposición muestra la división del pensamiento de entonces, pues por un lado aparece el típico positivismo por el progreso, la industria y la tecnología; y por otro lado, la preocupación por mantener las tradiciones y el interés por la naturaleza. El movimiento de los trabajadores apoya los avances técnicos, mientras las clases medias sienten cierta nostalgia por el pasado. Desde la antigüedad la sociedad sueca era una sociedad agraria donde los granjeros vivían del campo y la ciudad funcionaba como un pequeño centro de comercio y artesanía. La relación del pueblo con la naturaleza se mantiene por ello como elemental, centrándose en mitos nórdicos y cuentos de hadas situados en el bosque⁴⁵⁴.

Otra nota interesante de López Santana es que en los países nórdicos los artistas y autores están muy interesados en las ideas del extranjero. Como ya se ha indicado antes, durante el siglo XIX era normal pasar un periodo en el extranjero, como parte de la educación cultural. Muchos artistas se encuentran, tras su estancia en París o Berlín, con

⁴⁵³RILEY, Robert B. *Theme Park Landscapes: Antecedents and Variations*. Vol. XX, Washington D.C, Dumbarton Oaks, 2002, pp. 111-112.

⁴⁵⁴HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, p. 14.

una Suecia más industrializada y poblada, aunque se siguen manteniendo amplias zonas con naturaleza preservada.⁴⁵⁵

Las tradiciones rurales, según Hidemark, Snodin y Stavenow-Hidemark, simbolizan algo natural, para la gente de este periodo, y el tren permite que artistas o que incluso la clase media empiece a hacer turismo a pueblos que aun mantienen su autenticidad, a bosques vírgenes o a las montañas del norte. Se construyen hoteles para su alojamiento, permitiendo que muchos redescubran su propio país, el paisaje y las tradiciones de sus distintas regiones, pero el cambio resulta muy rápido y violento para la sociedad. La industria maderera se extiende por el norte, mientras que la del hierro se consolida, apareciendo talleres de ingeniería para la mejora y construcción de máquinas para la agricultura e industria. Las ciudades crecen y la comunicación entre las mismas se facilita con el tren y el barco. Aun así, un gran sector de la sociedad vive todavía de la agricultura, que en 1968 sufre una de las peores cosechas que fuerzan, como ya se ha mencionado, una emigración masiva.

A partir de 1880 se produce una mayor apreciación por el talento creativo, pues se piensa que con un talento brillante se puede lograr una posición respetuosa en la clase alta, incluso sin proceder a ella. Este es el caso de Carl Larsson, que gracias al importante desarrollo económico de su país, consigue oportunidades al recibir grandes encargos a nivel estatal y privado. Los grandes logros de unos pocos hacen que el arte se convierta en un elemento central de la vida social en la ciudad⁴⁵⁶.

Como vemos en Warne, en la década de 1890 se produce una revolución estética en la literatura, que está caracterizada por el enfrentamiento contra el naturalismo o la literatura social de la década de 1880. Los temas se centran en el individuo, la estética, los retratos psicológicos y la literatura de ficción. Atrás quedan los intereses anteriores como la colectividad, los problemas sociales y la literatura basada en hechos reales. Por un lado la poesía se vuelve simbólica y subjetiva en la década de 1890 y por otro, la prosa evita reproducir la realidad, como ya ocurriera en la década anterior, usando los sueños, los fantasmas y las alucinaciones, se tratan de representar los estados psicológicos. Todos estos cambios son la semilla de la modernización del siglo XX⁴⁵⁷.

⁴⁵⁵LÓPEZ SANTANA, Pablo. *Op.cit.*, p. 64.

⁴⁵⁶HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, pp. 17-20..

⁴⁵⁷WARME, Lars G. (ed.). *A History of Swedish Literature*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1996, p. 273.

La mayoría de los escritores de finales del siglo XIX están influenciados por escritores extranjeros y tratan de centrar su escritura en el mundo urbano y contemporáneo, dejando atrás el gusto por los entornos rurales y provincianos del pasado⁴⁵⁸.

2. Carl Larsson, retrato de un artista integrador

Para comprender correctamente la obra de Carl Larsson tenemos que considerar el pensamiento de Murphy, que lo considera una de las figuras más importantes del romanticismo nacional sueco. Este pintor, diseñador escritor e ilustrador, junto con su esposa, logran cambiar el ideal de vida y la forma de decorar el hogar. Larsson comienza a reproducir paisajes con gran precisión, siguiendo la tradición romántica nacional, pero hay un elemento diferenciador, pues logra conectar con público cuando reproduce lo íntimo del hogar, con sus espacios y sus actividades familiares⁴⁵⁹.

Carl Larsson, nace en mayo de 1853, en la parte antigua de Estocolmo, *Gamla Stan*, descendiente de campesinos por parte de su padre y de artesanos de la ciudad por parte de su madre. Köster señala que su abuelo materno también fue pintor, formándose en la academia de las artes, pero nunca trabajó a nivel profesional. Su padre los abandonó durante su infancia, por lo que no mantienen contacto durante muchos años, mientras su madre trata de sacar adelante a sus dos hijos lavando y planchando. Su infancia no es feliz para el artista, siendo testigo de bajezas y sufrimiento, por lo que es consciente desde entonces de que la vida puede ser un infierno. En su autobiografía considera que no se sentía amado en casa, lo que le afectó a nivel personal durante el resto de su vida⁴⁶⁰.

La familia Larsson era trabajadora y pobre, por lo que sus padres se ven forzados a mudarse a la ciudad, como muchos otros compatriotas. Los miembros de su familia tenían caracteres muy diversos con su madre afable y trabajadora, y su abuela cariñosa; pero fue el carácter frío de su padre el que le marcó negativamente para siempre. El trabajo de su padre era eventual, por lo que la familia pasaba hambre casi a diario.

⁴⁵⁸*Ibid.*, p. 291.

⁴⁵⁹MURPHY, Keith Michael. *Op.cit.*, p. 65.

⁴⁶⁰KÖSTER, Hans-Curt. *The World of Carl Larsson*. Iowa, Penfield Books, 2003, p. 7.

Además el joven Larsson se quedaba en casa mientras sus padres estaban en el trabajo, pasando a ayudar con las responsabilidades del hogar más tarde⁴⁶¹.

Rydin señala que Larsson nace en un barrio pobre de Estocolmo, pero su infancia transcurre rodeada de pobreza, insalubridad y de actitudes inmorales, pues su pequeña e incómoda casa, funcionaba a modo de pensión para obtener algunos ingresos. Su único hermano fallece joven, quedándose sólo a manos de un mal padre, aunque también recibe el cariño de su madre y abuela⁴⁶².

Tras estudiar en una escuela de la beneficencia, como indica Gunnarsson, a los trece años pasa a una academia de artes, y más tarde a otras escuelas formativas, pues destacaba por su talento como dibujante. En su juventud pasa a ayudar y mantener a su familia, retocando fotografías y trabajando como ilustrador de revistas⁴⁶³.

Después del estudio de su infancia entendemos que las condiciones de vida del muchacho no son sólo duras a nivel económico, sino a nivel psicológico y emocional. Debemos destacar que a la sensibilidad del niño se une un grado de observación que resulta común entre los artistas, pero que en el caso de Larsson lo hace más consciente de todo lo que le rodea. La sensibilidad del niño sufre cuando su padre no muestra cariño hacia su hijo, lo que termina afectándole emocionalmente. Larsson a diferencia de Morris, no tiene una infancia feliz, rodeado de naturaleza y seguridad, pero sí tiene acceso a una formación, aunque pertenezca a las clases menos favorecidas, gracias a las políticas sociales que su gobierno había establecido, por lo que logra formarse artísticamente. Esta es una diferencia que nos parece sustancial, pues el arte es el que le permite seguir con su formación y mejorar las condiciones de vida de su familia.

Köster opina que su inseguridad va desapareciendo a medida que progresa en las escuelas, hasta que por fin en 1869, ingresa en la Academia de las Artes en Estocolmo. Durante tres años consecutivos trata de conseguir el premio de la academia sueca, lográndolo finalmente en 1876, pero este premio no viene acompañado de la beca de viaje al extranjero, que tanto necesita. Además ese mismo año pierde a su compañera sentimental y artista que fallece, dejándolo sumido en una gran tristeza. Es entonces

⁴⁶¹HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, p. 22.

⁴⁶²RYDIN, Lena. *Op.cit.*, p. 23.

⁴⁶³GUNNARSSON, Torsten et al. *Käre Calle Larsson: Breven, prinsen och de berömda verken*. Estocolmo, Max Ström, 2009, pp. 223-224.

cuando decide ir a París dejando atrás su trabajo de ilustrador, que le permitía ayudar a su familia y tener unos ingresos estables⁴⁶⁴.

Entre 1877-1882, realiza tres viajes a París, como indica Gunnarsson, pero aun sigue manteniendo el estilo impuesto por la tradición académica, lo que no le ayuda a alcanzar el éxito que tanto desea y necesita. Parte del problema está en que el pintor se niega a cambiar al realismo, dejando la pintura al óleo o el estilo académico, y tampoco busca un estilo más original⁴⁶⁵.

El París que encuentra en 1870 estaba marcado por el pesimismo de la guerra franco-prusa, y Larsson que ya se sentía algo deprimido, comienza a pintar obras de temática macabra. Köster considera que su inseguridad económica le hace sentirse más hundido aun y aunque, entre sus compañeros, parece feliz, llega a considerar el suicidio. Vuelve a Suecia para trabajar como ilustrador en la década de 1870, consiguiendo dinero para sus viajes a París. Sus encargos como ilustrador son numerosos, mejorando su situación económica y logrando cierta fama como ilustrador⁴⁶⁶.

El grupo de investigadores de la obra *Carl Larsson Friends and Enemies* formado por los críticos Arell, Olin, Gunnarsson, Cavalli-Björkman y Gedin, contribuyen a nuestra investigación con una obra monográfica que permite conocer algunos detalles de la vida de Larsson que son muy interesantes para nosotros. Uno de sus miembros Gunnarsson mantiene que la costumbre de formar colonias artísticas nacionales tiene una larga tradición, apareciendo ya en la antigua Roma y se establece después, en el siglo XIX, en Francia. Las escuelas de arte solían cerrar en verano, cuando el salón de París terminaba, por lo que la gran mayoría de los artistas se marchaban al campo para seguir trabajando en esbozos o dibujos. La primera colonia de artistas se forma a unos cincuenta kilómetros al sur de París. El pueblecito Barbizón linda por el noroeste con el bosque de Fontainebleau, y ahí es donde surge el realismo y la pintura *plein-air* a mediados del siglo XIX. Barbizon va convirtiéndose en un centro turístico, por lo que muchos de los pintores se marchan a Grez en 1875. Una colonia sueca se establece ahí en 1882, y entre sus miembros hay también otros artistas nórdicos⁴⁶⁷.

⁴⁶⁴KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, pp. 9-10.

⁴⁶⁵GUNNARSSON, Torsten *et al.* *Op.cit.*, p. 224.

⁴⁶⁶KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, pp. 10.

⁴⁶⁷LARSSON, Carl *et al.* *Carl Larsson-Friends and Enemies*. Värnamo, Nationalmuseum, 2013, pp. 27-28.

Según Köster, uno de los compañeros de Larsson en la Academia de Estocolmo, Nordström, lo anima a que deje París y se marche con él a Grez-sur-Loing. Nordström considera que su amigo debe de permanecer cerca de la naturaleza y una vez visita la zona, permanece en Grez durante casi tres años⁴⁶⁸.

Larsson, que se encontraba muy afectado porque no había sido aceptado en el salón de París en 1882, acepta la propuesta. Sus sueños y deseos de éxito parecen imposibles, pues cree que no tiene futuro profesional. El artista se aloja en la pensión Laurent, que se encontraba situada junto a la orilla del río Loing. Allí se encuentran y viven también la mayoría de los artistas, y aunque con el tiempo pasa a llamarse Hotel Chevillon, continúa siendo un lugar de residencia para escritores y artistas suecos posteriormente⁴⁶⁹.

Apoyándonos en el juicio crítico de Griffiths entendemos que durante los años que permanece en el pueblecito, Grez-sur-Loing, adquiere una nueva técnica, la pintura al aire libre realista o *plain-air*, que le permite cambiar de estilo, encontrando uno más afín a su carácter. Su estilo se hace muy personal y nuevo, puesto que ya no sigue las enseñanzas e influencias de las academias. En este pueblo aprende de sus compañeros y artistas suecos la experimentación y las técnicas francesas, logrando una rápida transformación en seis meses. Por fin, en 1883, recibe una medalla en el salón de París y conoce al coleccionista Pontus Fünstenberg, quien se convierte en su principal patrocinador.

Hay un hecho importante según Griffiths, pues es durante su estancia en Grez, cuando conoce a Karin Bergöö en 1883, también artista, con quien se casa. La pareja permanece en Grez durante dos años, tiempo en el que las acuarelas del artista comienzan su transición a la madurez⁴⁷⁰.

Desde nuestra perspectiva, vemos que la transformación que sufre en su estancia en Grez es significativa porque le conduce a abandonar las enseñanzas oficiales, pasando a formarse en la comunidad artística. Las técnicas son transmitidas entre sus miembros, logrando un enriquecimiento aun mayor, pues sus miembros pertenecen a diferentes países. Encontramos esta similitud con Morris, que trata de huir de la

⁴⁶⁸KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, p. 12 .

⁴⁶⁹LARSSON, Carl *et al.* *Op.cit.*, p. 27.

⁴⁷⁰GRIFFITHS, Tony. *Scandinavia: At War with Trolls*. Kent Town, Wakefield Press, 2004, pp. 68.

enseñanza reglada y que busca su enriquecimiento en su círculo de amigos artistas, algo que consideramos interesante para nuestro estudio.

En el mismo grupo de investigación al que hemos hecho referencia antes, Olin explica que la vida en Grez estaba llena de actividades lúdicas para los integrantes de la colonia como: bañarse en el río, bailar la polca y el vals, cantar y tener fiestas. Las fiestas se convierten muy a menudo en un motivo para disfrazarse, por lo que el diseño de disfraces y la creación de decoración para las fiestas se convierten en unos desafíos agradables y creativos, por tener pocos medios para los mismos. La costumbre de celebrar fiestas con lecturas de versos, con música y la costumbre de disfrazarse, se mantiene en la familia Larsson años después de su vuelta a Suecia⁴⁷¹.

Köster considera que uno de los cambios más significativos tras su estancia en Grez es su interés por reproducir la naturaleza, pues el entorno resulta idílico para Larsson y otros muchos artistas de la colonia. Este pueblo pintoresco está lleno de encanto, ya que tiene una combinación de monumentos y rincones llenos de encanto. La naturaleza es rica y el campo es fértil, lo que le permite acercarse a la vida de los campesinos en sus obras. Los tonos plateados de la niebla y de las tarde de verano en el río forman parte de ese estilo paisajístico que lo hace tan especial.

El cambio de óleo a acuarelas le permite acercarse a temáticas menos pretenciosas y más actuales, que le permiten introducir su adaptación de la estética japonesa, tan popular entre los artistas de Grez. El aire sugerente y pulido de su nuevo estilo le permite producir composiciones etéreas e idealistas, que hace que sus obras destaquen por su elegancia y naturalidad. Larsson continúa con su trabajo como ilustrador, con encargos en Suecia, donde su popularidad se va acrecentando.

Los temas elegidos para sus pinturas tienen ahora una sencillez que permite percibir y presentar la belleza de la naturaleza, pero con una sensibilidad especial. Como él mismo dice en una de sus cartas a sus padres:

‘Miré a la Naturaleza por primera vez. Tiré lo extraño al montón de la basura y eché mis combinaciones de ideas valiosas dentro del lago. Ellos pueden quedarse allí. No, he dado ahora un abrazo profundo a Naturaleza, no importa lo

⁴⁷¹LARSSON, Carl *et al.* *Op.cit.*, pp. 10-11

*simple que pueda ser. La tierra fecunda, lozana va ahora a ser el tema de mi pintura.*⁴⁷²

Queremos resaltar que en este periodo de la vida de Larsson, la naturaleza es la que le permite lograr un estilo personal, pues descubre en su sencillez la verdadera belleza. Los tonos plateados que refleja en sus obras le permiten plasmar armonía en las composiciones, que resultan muy sensibles y delicadas por el uso de acuarela. Para nosotros, es importante destacar que una vez abandona el estilo impuesto por las escuelas oficiales es cuando descubre su estilo personal y logra el éxito.

Hidemark, Snodin y Stavenow-Hidemark señalan que Carl Larsson hace uso de su talento como ilustrador, desde su juventud, para salir de la pobreza y del suburbio donde vivía. Esto le condiciona en sus ambiciones y en su carácter, pues el deseo de tener su propia casa se hace más significativo para él. La vida cambia cuando se compromete con Karin Bergöö, en 1882, una joven sensible de la asentada clase burguesa, que le ayuda a conseguir sus metas profesionales y personales⁴⁷³.

La investigación de Rydin explica que Karin que acababa de llegar en tren a la zona en busca de la colonia de artistas, se encuentra con Carl y otro compañero noruego, que la acompañan a Grez. Para Larsson es amor a primera vista, como lo explica en su libro *Larsson*, mientras que a ella le lleva un par de semanas enamorarse de él. Tras su declaración de amor, escribe una carta a los padres de su amada, pidiéndoles permiso para comprometerse y demostrar la sinceridad de sus sentimientos. La vida de Larsson difiere mucho de la de su esposa, por lo que le explica su pasado y que su vida sin el arte no tiene futuro. Karin Bergöö no entiende en un principio la vida difícil que ha llevado, llegando a entender, con el tiempo, las razones por las que el carácter de su marido es complicado. En junio de 1883 se casan en Estocolmo y más tarde regresan a Francia, donde permanecen hasta 1885⁴⁷⁴.

La vida en la colonia de artistas en Grez es muy sencilla y poco convencional, según Gunnarsson, ya que las costumbres entre los artistas incluyen tardes de entretenimiento en las pensiones en las donde se alojan. La atmósfera tranquila del pueblo les permite vivir amistades y costumbres que perduran durante el resto de sus

⁴⁷²KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, pp. 12- 13

⁴⁷³HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, p. 3

⁴⁷⁴RYDIN, Lena. *Op.cit.*, pp. 18-24 *passim*.

vidas y encontrar el amor, como ocurre a varios artistas, entre ellos Carl y Karin Larsson⁴⁷⁵.

La colaboración de Gunnarsson, en el equipo de investigación antes citado, sostiene que el realismo artístico introduce tanto temas urbanos como rurales, pero es el estudio de la luz, del aire y del ambiente el que anima a los artistas a abandonar sus estudios, aunque sólo sea temporalmente, y a que se reencuentren con la naturaleza y los habitantes locales en su entorno. Los artistas nórdicos que residen en Grez exploran y desarrollan los nuevos estilos que surgen en Francia, aprendiendo de otros artistas. Ese nuevo campo de experimentación les aleja de la típica temática de bosque y barrancos en la zona de Fontainebleau. La búsqueda de la luz, el deseo de espacios abiertos y de cercanía con campesinos se hace esencial desde que en 1878 el ganador del salón de París, el francés Jules Batiens-Lepage, se convierte en un modelo a imitar por el éxito de su pintura rural y autóctona⁴⁷⁶.

Los artistas de Grez tienden a pintar en acuarela, centrándose en algún espacio de la naturaleza y usando la figura humana en solitario para conseguir una relación sutil entre ambas. La cercanía del artista con la naturaleza se hace aquí imprescindible, según Köster, reproduciéndola de forma detallada. Antes de que los suecos llegaran a Grez, ya vivían ahí otras colonias de artistas internacionales que usaban ese estilo. Los artistas ingleses usan técnicas sencillas y frescas en las acuarelas, influenciados por William Turner, combinándolas con el estilo francés y el *plein-air*. El creador se siente influenciado por estas obras, pero consigue que sus obras sean más ligeras y frescas que las de otros muchos artistas, consiguiendo un estilo muy personal y del gusto del público⁴⁷⁷.

Para Gunnarsson, las escenas representadas por muchos de los pintores que residen en Grez, son similares, lo que nos permite deducir que el ver las obras otros artistas los influenciaba. En el caso de nuestro pintor hay una influencia del estilo desarrollado por los artistas británicos y americanos de Grez. Aunque el punto de encuentro de todos estos artistas es el arte francés contemporáneo, los artistas nórdicos compiten en calidad, aunque tocan temáticas muy semejantes.

⁴⁷⁵ GUNNARSSON, Torsten *et al. Op.cit.*, pp. 229-230.

⁴⁷⁶ LARSSON, Carl *et al. Op.cit.*, p. 30.

⁴⁷⁷ KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, pp. 15- 17 .

Este cambio dramático de estilo que Larsson sufre en menos de un año, le permite llegar a ser uno de los mejores pintores de acuarela de Europa. Gana la medalla de oro en el salón de París en 1883, por sus obras *Octubre* y *Noviembre*, que son compradas por el coleccionista Pontus Fürstenberg. El artista es capaz de convertir una temática sencilla en algo artístico y logra que una escena frívola no parezca insubstancial. Cuando comienza a hacer creaciones en grandes formatos, sus acuarelas se abren, iluminando una nueva realidad. Otras dos de sus obras son compradas por el Museo Nacional, lo que indicaba que su éxito también había llegado a Suecia⁴⁷⁸.

En opinión de Köster, la luz es esencial para los pintores de Grez, como si fuera un presagio del Impresionismo. El pintor estudia los efectos de la luz y los tonos del aire en diferentes momentos del día o de las estaciones del año, como los impresionistas. La combinación de la composición decorativa japonesa y el uso de colores pasteles, con influencia del Rococó, se convierten en el rasgo más determinante en sus acuarelas de Grez.

Una de sus primeras obras con temática familiar es el retrato que hace de su esposa Karin, después de la boda, *Bruden (La novia)* de 1883, donde sigue con los esquemas tradicionales de composición, pero con más dulzura y originalidad que en otras de sus acuarelas. Aquí no se pone de manifiesto una mera representación, sino que se transmiten los sentimientos del artista. Se puede considerar que esta obra es la que comienza la serie de retratos de su familia⁴⁷⁹.

Encontramos muy relevante para esta investigación que el autor trate de introducir su sensibilidad y el efecto de la luz en las obras, por lo que consigue dotarlas de una sencillez y una ternura que logran traspasar la obra. La sencillez que plasma es la que permite que el entorno y la naturaleza se conviertan en protagonistas en sus obras. El autor consigue transformar sus obras de manera admirable, aprendiendo de los compañeros de Grez, entre los que no sólo hay artistas nórdicos, sino internacionales. Es por ello que, desde nuestra perspectiva, consigue ampliar su formación, pudiendo aprender de otros movimientos internacionales e introduciendo novedades como la influencia japonesa. La obra comienza a introducir figuras humanas en un principio desconocidas, pero es cuando une la naturaleza y la representación de un ser querido

⁴⁷⁸LARSSON, Carl *et al.* *Op.cit.*, p. 31.

⁴⁷⁹KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, pp. 20- 22.

que logra trasladar al espectador sus sentimientos, introduciéndolos en un ambiente especial, por poder reflejar la armonía y el amor.

En otra de sus obras *Studio Idyll*, el artista retrata a su esposa Karin y su hija cuando tan sólo es un bebé. Para Gunnarsson, este es un claro ejemplo de la capacidad del artista de capturar la personalidad de su esposa en un retrato. Esta obra, comprada en 1885 por Pontus Fårstenberg, en el Salón de París, pasa a ser donada más tarde al Museo Nacional de Estocolmo. Desde entonces, el pintor incorpora la temática infantil en su pintura y en sus retratos, alcanzando con ella algunos de sus mayores éxitos⁴⁸⁰.

Hidemark, Snodin y Stavenow consideran importante la aparición de Pontus Fårstenberg, un rico mercante de Gotemburgo que se convierte en su principal patrono. Larsson conoce y recibe encargos suyos, lo que le ayuda económicamente. Ese año, en 1884, le ofrecen la entrada en la Academia de las Bellas Artes de Estocolmo pero él declina la oferta, puesto que nunca recibió una beca de esa institución. Además se une al movimiento de artistas suecos los Oponentes, que se manifiestan seguidores del Realismo y en contra de las academias⁴⁸¹.

En opinión de Köster, los Oponentes es un grupo de artistas suecos tienen un nexo común, pues si en un principio estaba formado por los que habían estado en París, más tarde también se adhieren los que se han formado en Inglaterra, Italia y Alemania. Larsson se implica mucho al principio, participando en exposiciones importantes de sus principales exponentes. Inicialmente, los oponentes desean acercar el arte moderno al público sueco, pero después demandan algunos cambios a los que se niega el gobierno y la academia de las artes. La oposición se reorganiza creando un sindicato de artistas, siguiendo el estilo de las uniones de trabajadores socialistas. Nuestro artista que se une entusiasmado en un principio, pero abandona el grupo en 1891, pues no comparte sus ideales políticos.

Sus acuarelas son recibidas se forma positiva por el público francés y sueco. En una exhibición de artistas suecos-parisienses, en Estocolmo en 1885, sus obras reciben muy buenas críticas por su temática natural. El éxito de sus obras en el Salón de París y

⁴⁸⁰GUNNARSSON, Torsten *et al. Op.cit.*, pp. 250.

⁴⁸¹HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, p. 28.

la venta de las mismas a los gobiernos francés y sueco, lo animan a volver a su país definitivamente para así tratar de estudiar y representar la naturaleza sueca⁴⁸².

Como nos informa la investigación de Gunnarsson, el artista vuelve a Suecia por un tiempo, en 1885, para unas exposiciones y ese mismo año visita la casa de Sundborn por primera vez. La casa había estado habitada por las hermanas de su suegro, Adolf Bergöö, hasta que pasa a ser de su propiedad. En Estocolmo los Larsson viven durante un tiempo en una pequeña casa con jardín y vistas a Södermalm. En esa época realiza un óleo al aire libre con temática sueca que expone en el Salón de París, con el título *En Suede*. La imagen del pintor al aire libre y en el invierno sueco, con ropas de abrigo se puede considerar todo un manifiesto realista. La imagen da la impresión de ser una instantánea, a modo de fotografía, algo que se convierte en una de las características de su estilo. El público desea mayor cantidad de estudios de naturaleza y los pintores suecos formados en Francia comienzan a poner de manifiesto sus emociones en la temática paisajística. Aquí aparece un problema, pues deben replantearse la pintura al aire libre en el norte, teniendo en cuenta que ni la luz ni el aire es el mismo, por lo que los esquemas de colores también cambian incluso en los veranos⁴⁸³.

Hidemark, Snodin y Stavenow explican Larsson reside en Estocolmo durante unos años, aunque realiza viajes a Italia y a París con otro artista, donde estudia las técnicas de la pintura de frescos y de la pintura monumental. Recibe un puesto como profesor en una escuela de arte de Gotemburgo, trabajo que acepta, y además sigue manteniendo sus buenas relaciones con Fünstenberg, para quien trabaja, lo que le facilita conseguir grandes encargos. Carl Larsson participa en el concurso para la decoración de las escaleras del Museo Nacional de Estocolmo, ganando el segundo premio, lo que acrecienta su fama. El apoyo de Fünstenberg y el ser reconocido por las autoridades le permite trabajar en los frescos de otros monumentos.

Tras una estancia en Francia con su esposa, vuelve a casa de sus suegros donde se han quedado sus hijos y realiza reformas decorativas en una de las habitaciones, diseñando muebles y elementos decorativos en las puertas y la chimenea. Más tarde hará lo mismo en su casa de Sundborn⁴⁸⁴.

⁴⁸²KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, pp. 23-25.

⁴⁸³GUNNARSSON, Torsten *et al.* *Op.cit.*, p. 232.

⁴⁸⁴HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, pp. 30-32.

Otra investigación sobre el artista, realizada por el museo Carl Larsson-Gården, y por los críticos Rydin y Peterson vemos que los Larsson reciben la casita de campo de Sundborn, *Lilla Hyttnäs*, en 1888, como regalo del padre de Karin. La casa se convierte en residencia de los Larsson ya en 1889, pues ahí pasan los veranos, pero no se mudan definitivamente hasta 1901. Desde el primer momento el artista siente que le recuerda a Grez.

*‘Aquí conseguí el sentimiento indescriptiblemente encantador del aislamiento del ruido y del alboroto del mundo, el cual sólo he sentido antes una vez (y esto fue en un pueblo granjero de Francia)’*⁴⁸⁵.

Sus paisajes dejan de tener el estilo francés una vez se establece en Suecia, pues el colorido se hace más brillante al haber un aire seco, retomando la pintura al óleo, pero además sufre las inclemencias del clima, cuando trata de pintar al aire libre, por lo que decide abandonar ese estilo. Entre sus colegas pintores se impone un estilo característico en el paisaje nórdico, que se centra en reflejar la luz del alba y del anochecer sueco. Tras algunas tentativas de seguir con el paisaje intenta pintar paisajes de la zona de Sundborn. Más tarde cambia de temática pasando a los retratos de interiores y de su familia, los cuales lo encumbran al éxito⁴⁸⁶.

Para Rydin, los Larsson tienen la suerte de que tanto Grez como Sundborn cuenten con muchas similitudes. Ambos lugares consiguen que uno se sienta como en un oasis, lo que les permite olvidarse del mundo exterior. El agua se convierte en un elemento vital y resplandeciente; y lo mismo ocurre con la vegetación y la posibilidad de moverse por el río en barco⁴⁸⁷.

Hay un elemento que nos parece muy significativo y que queremos señalar y es que los paisajes de Suecia, a diferencia de los franceses, tienen, como ya se ha mencionado, una luz muy diferente. Esto afecta no sólo en la elección de colores, sino que crean un ambiente que, desde su perspectiva, no consigue transmitir ese trasfondo nacional que los artistas de este periodo trataban de reflejar en sus obras. El paisaje en Sundborn consigue trasladar la paz que encuentra en Grez, pero no consigue que se implante ese elemento diferenciador, por lo que busca inspiración en la zona, pero descubre que la pintura al aire libre no es el estilo que más se adecua a su pintura. Para

⁴⁸⁵LARSSON-GÅRDEN, Carl; RYDIN, Lena; PETERSON, Nisse. *Carl Larsson-Gården: A Home*. Sundborn, Dalaförlaget, 1994, p. 14.

⁴⁸⁶KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, p. 24.

⁴⁸⁷RYDIN, Lena. *Op.cit.*, p. 122.

nosotros las similitudes de ambos espacios, Grez y Sundborn, consiguen crear un paraíso personal, donde los Larsson continúan con su vida de artistas, manteniendo tradiciones y logrando que la inspiración le llegue de forma natural, en esos instantes que viven en armonía.

3. Primera época: La formación estética y académica en la década de 1890

Tomando como referencia a Gunnarson hallamos que la manera personal en la que Larsson capta el mundo, a través de su pintura, se manifiesta también como una nueva forma de comunicación. Años después de volver de Francia, en la década de 1890, toma un nuevo punto de partida en el que el dibujo y el contorno oscuro toman protagonismo, dejando un poco la influencia francesa. Cuando realiza su obra *De Mina (Los míos)* en 1892, como un gran retrato familiar, comienza con el uso de líneas estilizadas, contornos marcados y uso del color uniforme, con lo que encuentra un estilo que se convierte en uno de sus sellos distintivos.

Este mismo crítico considera que el pintor busca mayor simplificación en la imagen, al igual que sus compañeros Richard Bergh, Karl Nordström y Nils Creuger. Su deseo de buscar una forma simplificada es consecuencia de la influencia de los movimientos contemporáneos en el arte europeo. Carl Larsson encuentra su estilo libre e independiente con la influencia de Paul Gauguin, el Simbolismo francés y la pintura romántica nacional sueca. Su nuevo estilo concede valor a las diferentes partes de la imagen, sin crear diferencia entre carácter y ambiente. Cuando representa a los niños bañándose no se centra en la figura de los niños a forma de retrato, sino que los considera figuras ornamentales. La distancia de la realidad representada, la figuras con una apariencia estilizada, queda patente en otras imágenes⁴⁸⁸.

Siguiendo el estudio de Köster, notamos que entre la clase media se establece una moda, la de fotografiar su casa poniendo a los miembros de su familia como un elemento secundario de la escena, creando elegantes álbumes. Carl Larsson pinta la

⁴⁸⁸GUNNARSSON, Torsten *et al.* *Op.cit.*, p. 240.

primera de las acuarelas sobre su hogar el verano de 1894, para seguir pintando otras obras que forman un álbum que va acompañado de textos escritos por el propio Larsson, que titula *Ett Hem (Un hogar)* y que se publica en 1999. Larsson explica cómo le surge la idea con sus propias palabras:

‘Decidí ocuparme en algo que ya llevaba mucho tiempo soñando- pintar cuadros de recuerdo de mi pequeña casa. Pensé que sería como una especie de documento familiar. (Bueno, realmente fue idea de Karin; con miras a darme algo que hacer un verano, cuando llovió durante seis semanas sin descanso y yo me encontraba agitado e insoportable’⁴⁸⁹

Como nos informa de nuevo Riley, la burguesía urbana encuentra en la vida rural una representación del modelo de vida que considera ideal, en el que las clases sociales viven en armonía y en la que cada uno acepta el destino predispuesto por Dios. La clase media toma la vida del campo y sus manifestaciones folklóricas como una recuperación de la identidad nacional. Esta es una cultura burguesa que exige autosuficiencia y autodisciplina, por lo que la vida autosuficiente de campesinos o pescadores les parece admirable. Así es como se hace popular emular sus costumbres, pues el lograr adquirirlas se convierte en un modo de alcanzar dignidad entre la burguesía. El compartir la vida en el campo o disfrutar de paseos por la naturaleza hace que se desarrollen emociones similares, puesto que contribuye a sentir que se pertenece a la comunidad y que se tiene una cultura común.

Para Riley, Larsson contribuye, más que ningún otro artista de su tiempo, a la construcción de una imagen mítica del pasado rural sueco. Pertenece a la generación de artistas y jóvenes interesados en cambios, y muestra una actitud renovada hacia la cultura y la vida de los campesinos. El pintor reproduce en sus cuadros, entre otras, imágenes de su vida cotidiana, sus rituales familiares, su entorno, sus relaciones con campesinos o sirvientes, el campo e incluso las visitas a la iglesia. Estas imágenes se recogen, en el libro ya mencionado, ofreciendo una imagen idealizada y positiva de la vida en el campo. Hay que recordar que esta es la vida de la burguesía del XIX, por lo que resulta muy atractiva para el público burgués, porque estas imágenes proporcionan el modelo de vida perfecto⁴⁹⁰.

Como señala Arell, entre las imágenes de acuarelas de Larsson, aparecen muchas que muestran las costumbres de la familia y la de su vida con los invitados. Eventos

⁴⁸⁹KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, p. 32-33.

⁴⁹⁰RILEY, Robert B. *Op.cit.*, pp. 108-109.

como la visita del príncipe Eugen despertándose y la actuación de dos de las hijas que, disfrazadas de ángeles, le cantan, quedan plasmadas en una de sus obras. La costumbre de disfrazarse se amplía entre su círculo de amistades, y entre los que también habían estado en Grez, como es el caso de Anders Zorn, quien por uno de sus cumpleaños consigue que los artistas invitados y sus esposas se disfrazaran⁴⁹¹.

Se puede pensar, como sugiere Köster, que Carl Larsson ya tenía en mente la idea de que esas imágenes se reprodujeran, pues su elección de colores se corresponde con los que se podían reproducir por entonces. Su libro, a modo de guía de decoración de interiores, desea crear un modelo de hogar sueco más ligero y vivo. Muchos de los jóvenes defensores de la búsqueda del ideal del hogar sueco, entre ellos autores, pintores y arquitectos, comienzan a abandonar el modelo estandarizado de casa sombría e insípida, siguiendo las ideas de William Morris, de la revista *The Studio* y de Carl Larsson, para la decoración de interiores⁴⁹².

Hidemark, Snodin y Stavenow sostienen que las acuarelas de Larsson juegan un papel clave en su lucha por la reforma del diseño. Sus obras presentan un ideal que pasa a aceptarse, como forma de expresión visual de la identidad nacional, entre todos los sectores de la sociedad. Sus habitaciones pequeñas, iluminadas y amuebladas de forma económica sirven para ajustarse a las necesidades y condiciones de la vida moderna⁴⁹³.

En nuestra investigación encontramos que hay un elemento que consideramos crucial para entender el éxito de las obras de Larsson y el establecimiento de sus ideales. Al igual que como ocurre con Morris, Larsson consigue demostrar de forma práctica que sus ideas sobre la decoración del hogar son posibles. Si Morris consigue a través de su empresa, de la revista *The Studio* y de las *Arts and Crafts* la divulgación de sus ideas; Larsson lo hace con la representaciones de su hogar y de la vida de sus miembros, tratando de representar lo cotidiano. La primera de sus obras con temática familiar retrataba a su joven esposa, y en esa obra quedan reflejados los sentimientos del artista. Podemos afirmar que ocurre lo mismo cuando pinta las estancias de su casa e introduce a sus hijos o a miembros de su familia. El pintor logra transmitir la emoción, el amor, la sencillez y la armonía de los espacios, presentando de algún modo parte de su pensamiento, pero de forma fortuita, sin buscar una exposición de ideas. Las

⁴⁹¹LARSSON, Carl *et al.* *Op.cit.*, p. 11.

⁴⁹²KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, pp. 32-33.

⁴⁹³HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, pp. 7-9.

instantáneas de su hogar y familia, logran transmitir más que las fotos, pues son representaciones de su ideal y manifiestan sus sentimientos de una forma delicada.

Hay un elemento interesante, según Puvogel, pues a lo largo de la década de 1890, su pintura se hace más estilizada. Su arte parece más ilustrativo y a pesar de emplear la temática familiar utiliza, como ya se ha mencionado anteriormente, formas estilizadas con contornos oscuros y colores simples, además de mostrar la influencia de la pintura simbolista francesa. La línea gruesa da profundidad a las acuarelas, mostrando la influencia del arte japonés al mezclar pintura y tinta. Esto se convierte en uno de los elementos de su estilo, pues trata de imprimir en todas sus obras una delicadeza y un gusto por la ornamentación, siguiendo la influencia internacional⁴⁹⁴.

El arte japonés es una de sus fuentes de inspiración, por su forma de componer y recortar imágenes. Gunnarson opina que uno de los ejemplos más claros de esta influencia aparece en una de las acuarelas reproducidas en *Ett Hem, Sondagsvila (El descanso dominical)*, donde demuestra su capacidad de renovar los motivos familiares y dotarlos de una tensión pictórica. Esta obra representa el momento de tranquilidad en el que se encuentra la mujer del artista cuando la familia ha ido a misa. En esta obra, Karin sólo aparece representada por sus manos que salen de detrás de un mueble-sofá y en un retrato sobre la puerta. Este nuevo modo de situar la obra se convierte en un medio de expresión, que permite mostrar su talento distintivo, que es muy particular. Ese estilo sigue dominando todos los aspectos de su obra, incluyendo la pintura monumental, lo que queda patente hasta el final de sus días⁴⁹⁵.

Cavalli-Björkman considera que la introducción de los toques de Karin, como artista, aparecen en esta obra, *Sondagsvila*, mediante la presentación de un florero con peonías y madreselva, y un mantel bordado por ella misma, los cuales dotan a la obra de una fina sensibilidad. Uno puede preguntarse si al presentar la obra de esta manera, Carl quiere poner de manifiesto que para él su esposa y la casa eran inseparables, más aun si se considera que el retrato de Karin forma parte integral de la casa, al quedar situado en la puerta corredera⁴⁹⁶.

El interés de Carl Larsson por la representación de niños ya se hizo patente en sus estudios de artistas e ilustradores alemanes anteriores. Las imágenes acogedoras e

⁴⁹⁴PUVOGEL, Renate. *Carl Larsson, Watercolors and Drawings*. Colonia, Taschen, 2003, p. 12.

⁴⁹⁵GUNNARSSON, Torsten *et al.* *Op.cit.*, p. 241.

⁴⁹⁶LARSSON, Carl *et al.* *Op.cit.*, p. 78.

idealizadas que aparecían le permitirían llevar sus retratos a situaciones reales, adoptando la tradición de otro país. Su estilo personal se ve marcado de forma firme en las obras, que destacaban por sus tonos claros y el contorno oscuro.

La objetividad está combinada con el deseo de hacer de la realidad un ornamento, según Hidemark, Snodin y Stavenow. Esto queda de manifiesto en la mezcla de estilos de su casa de Sundborn, pues ahí se valoran más los objetos por su valor intrínseco que por el todo. Los miembros de la familia tienden a formar parte del ambiente, apareciendo subordinados al retratarlos en un espacio concreto. Su capacidad de capturar la personalidad del personaje retratado, de conseguir un enfoque muy original por la estilización y de hacer composiciones llenas de tensión lo llevan a hacer retratos de personajes famosos y artistas de la élite cultural de Suecia. Pero Larsson disfruta más haciendo retratos de artesanos, de su familia o simplemente sus propios autorretratos⁴⁹⁷.

Después de vivir en Francia durante un periodo de tiempo, asumimos que el *Art Nouveau*, con su uso de las líneas le pudo influenciar, pero creemos que es la influencia del arte y colorido japonés el que quizás más le afecta a nivel internacional. Por otro lado no podemos olvidar que su labor como ilustrador también puede haberle permitido encontrar en la línea oscura, una forma de potenciar los tonos suaves de las acuarelas. Otro elemento característico de su obra es la presentación de una habitación o de una escena desde un ángulo específico, pues el limitar el espacio y su visibilidad consigue darle un carácter muy especial.

Larsson presenta un interés muy particular por los frescos y obras monumentales, pues comparte el deseo de los nacionalistas románticos de realizar obras para la sociedad. Su interés por crear para que otros puedan reconocer el arte, y dejar la unión de pintura y arquitectura como ejemplo de integración de las artes nos parece muy significativo, pues nos hace pensar en las obras que Morris y sus compañeros prerrafaelistas solían realizar en edificios públicos. Por ello, podemos afirmar que encontramos un elemento de conexión entre ambos creadores en este sentido.

En 1896, como opina Gunnarsson, Larsson llega a un punto álgido de su carrera, al realizar los algunos de los frescos de la escalinata del Museo Nacional, con seis secciones que realiza con la ayuda de artistas italianos. El volumen queda a expensas de los contornos oscuros, lo que se convierte en una gran contribución a la pintura

⁴⁹⁷ HIDE MARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDE MARK, Elisabet. *Op.cit.*, pp. 37-38.

decorativa del siglo XIX. A pesar de su carácter innovador, su obra es muy bien recibida por la mayoría de los críticos, aunque el comité de murales del museo está dividido, hasta que finalmente sus obras son aceptadas, no sin antes encontrar muchos obstáculos. Mientras tanto realiza otros encargos para otros edificios públicos, lo que era un modo importante de llegar al gran público⁴⁹⁸.

Kösner opina que para conseguir que su pintura monumental en frescos, para el Museo Nacional de Estocolmo, fuera aceptada Larsson necesita del apoyo del príncipe Eugen, y aun así fue una tarea difícil, lo que le afectó a nivel personal. Lo mismo ocurre cuando el comité le exigió que hiciera unos cambios sustanciales a la obra, una vez terminada, algo a lo que Larsson se negó, y por lo que el comité aceptó, en vez de aprobar, su obra. Los ojos y los nervios del artista se ven seriamente afectados por la tensión y la oposición del comité durante los años de su realización, pero la obra final muestra un aire festivo y ligero en el que los colores resultan radiantes.

Tras finalizar esta obra comienza con otros frescos como el techo de la nueva ópera de Estocolmo o los murales de dos escuelas: una en Gotemburgo y otra en Estocolmo, que destacan su capacidad de unir un realismo palpable y una fantasía, por lo que resultan tanto elegantemente imaginativas como sorprendentes⁴⁹⁹.

Haciendo referencia al crítico antes mencionado, advertimos que para Larsson la mayoría de las obras monumentales o frescos eran ilustraciones en las que él se considera el escritor. Su carrera artística empieza como ilustrador, convirtiéndose en una fuente segura de ingresos, durante el resto de su vida. La ilustración le permite ver el mundo y asimilarlo desde una perspectiva ilustrativa y diferente. Köster sostiene que todo artista que se considere ilustrador debe de ser un predicador con un mensaje, pues aquí el concepto se trasmite por imagen. Se debe destacar que no todos los artistas son capaces de manifestar y legitimar estos mensajes durante toda una carrera profesional. Larsson preserva y desarrolla la belleza en cada uno de esos mensajes, siempre desde su perspectiva, usando unos conocimientos técnicos que hacen que sus ilustraciones sigan siendo válidas incluso en la actualidad⁵⁰⁰.

La primera edición de sus obras, en las que une pintura y textos escritos, *Ett Hem* (1899) se hace tremendamente popular, aunque el libro queda sólo al alcance del

⁴⁹⁸ GUNNARSSON, Torsten *et al.* *Op.cit.*, pp. 243-246.

⁴⁹⁹ KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, pp. 34-35.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 54.

público burgués, pues su precio resulta muy elevado. El deseo de Larsson, según Hidemark, Snodin y Stavenow, era presentar un modelo de decoración de interior que no fuera caro y que resultara funcional. De este modo cumple con una responsabilidad social, pues para él la academia de artes nobles no había conseguido hacer que los artistas fueran sacerdotes del arte, predicando entre la gente el mensaje del arte, bello y feliz. Estos ideales tienen su origen en John Ruskin, que lo influencia a través de la revista *The Studio*, aunque estas ideas ya debieron extenderse antes, pues los Larsson ya habían comenzado su remodelación de la casa antes de que se publicaran⁵⁰¹.

Nos parece relevante que la influencia de la ilustración en la obra de Larsson aparezca en muchas de sus manifestaciones artísticas. Por un lado en la pintura monumental, en la que trata narrar con sus imágenes una historia para la sociedad, y por otro lado cuando deja patente, en sus obras, que esos instantes que capta de su hogar quedan reflejados con naturalidad. Cuando más tarde se expone que Larsson trata de convertirse en un sacerdote del arte que predica el mensaje de la belleza a través de sus obras, no podemos evitar pensar en la clara conexión que existe entre Morris y Larsson, pues ambos se sienten influenciados por el pensamiento de Ruskin. Es de este modo que el arte no tiene ya sólo una finalidad recreativa o de disfrute, sino que se convierte en una manifestación del pensamiento de los artistas, en un discurso o sermón con imágenes o con obras, más que con palabras.

Si seguimos con el pensamiento de Köster notamos que la mayoría de los paisajistas suecos abandonan poco a poco la representación de la figura humana en sus obras, excepto Carl Larsson que hace lo contrario. La representación humana se convierte en el tema fundamental en sus obras y ahora, durante la década de 1890, pinta imágenes informales de su casa, pero con énfasis en lo humano, evitando el posado. El artista realiza la mayoría de sus obras en un formato mayor, usando tanto la acuarela como el óleo para evitar caer en el hábito de usar siempre los mismos tonos o técnicas. A diferencia de las acuarelas y su uso en el contorno de líneas oscuras, el óleo le permite abandonar el uso de tonos neutros y ampliar la paleta de colores ahora que las técnicas de reproducción se van desarrollando con rapidez⁵⁰².

Larsson se siente cada vez más responsable de mantener la tradición rural sueca por su propio origen campesino. En 1897, ya aparece registrado como artista y

⁵⁰¹HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, p. 45.

⁵⁰²KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, pp. 35-36.

agricultor, al comprar una granja cercana a su casa de Sundborn. Así uno de sus sueños románticos de la infancia se hace realidad, a pesar de su pensamiento socialista. La idealización de la vida y de trabajo rural de poetas o artistas, se produce tras la desintegración de la comunidad campesina con la industrialización. Nuestro creador vuelve a reencontrarse con la tierra, con sus raíces campesinas, siguiendo el movimiento nacionalista que cada vez se hace más activista, lo que se intensifica tras la independencia de Noruega en 1905⁵⁰³.

Hidemark, Snodin y Stavenow consideran que las estampas de la vida cotidiana de los Larsson quedan reflejadas en cuadros, en los que se unen naturaleza, familia y casa en una imagen idílica de las costumbres del hogar. Cuando Larsson, un chico pobre de la ciudad, goza de esa casa, el ideal del hogar como centro de paz y retiro del mundo se hace realidad. La apertura de la temporada de pesca de cangrejos de río en agosto, con una ley bastante nueva e impuesta para prevenir la sobrepesca, sirve de motivo para realizar un cuadro donde este evento se convierte en un emblema, en una costumbre nacional. La costumbre de desayunar al aire libre, que retrata en su serie de *Ett Hem*, simboliza el verano sueco, contribuyendo a crear la tradición de comer al aire libre con el buen tiempo⁵⁰⁴.

Como señala Rydin, la vida que la familia tiene en Sundborn les ayuda a echar raíces y sentirse integrados en la comunidad rural. Los niños disfrutaban de poder jugar libremente y las visitas a casa de los vecinos se convierten en una costumbre libre de etiquetas, que se hace de forma improvisada y sencilla. En casa de los Larsson se acostumbra a hacer fiestas con invitados de las cercanías o de lugares alejados, como sus compañeros artistas, que suelen acercarse a visitarlos. La familia se establece más aun en la región al instalarse los padres del artista, que se mudan cerca del pueblo.

La familia sigue el ritmo de vida de la aldea, con sus tradiciones y festivales, mientras que el pueblo sigue con curiosidad las novedades que la familia trae, que son transmitidas al resto de la comunidad por los ayudantes del hogar⁵⁰⁵.

La unión de vida artística y vida rural, cercana a la naturaleza y a las formas tradicionales del país, eran parte del ideal romántico europeo. Ya hemos visto que Morris deseaba aprender de los artesanos y volver a dar importancia a la vida en la

⁵⁰³ *Ibid.*, pp. 37-38.

⁵⁰⁴ HIDE MARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, pp. 90-94.

⁵⁰⁵ RYDIN, Lena. *Op.cit.*, p. 123.

naturaleza. Larsson consigue que su familia se integre y adquiriera las tradiciones y costumbres de la región, logrando perpetuar muchas de esas costumbres en sus obras. También existe una modernización de la aldea, que absorbe con interés los cambios sustanciales que introduce esta pareja de artistas. En cierto modo debemos considerar que si es revolucionaria a nivel nacional, influyendo a las clases más formadas y adineradas, resulta incluso más impactante para los campesinos, que no han estado bajo la influencia de los movimientos internacionales o de pensadores como Ruskin.

El pintor añade en los textos que acompañan sus pinturas, en su obra *Ett Hem*, que piensa que ha encontrado un modo de vida sensato y que puede servir a los demás, pues modestamente, puede ser un buen ejemplo de cómo decorar su casa de forma agradable⁵⁰⁶.

‘No es con la vana intención de mostrar simplemente cómo vivo, pero mejor dicho, porque considero que he sido tan sensato sobre todo esto, que podría merecer la pena-jay!, ¿me atrevo a decirlo en voz alta? ¡-como una guía (Bien, he ido y lo he dicho) - para muchas personas que sienten la necesidad de arreglar sus casas de un modo agradable!’⁵⁰⁷

4. La época de esplendor y el tiempo final: de 1900 a 1919

En 1903 Carl cumple cincuenta años y Köster considera que también se celebra su elevada posición en el mundo de las artes. Tras lograr establecerse en lo más alto, en 1906, celebra su primera exhibición independiente desde 1894 y el éxito es rotundo⁵⁰⁸.

Este periodo se puede describir, según Hidemark, Snodin y Stavenow, como la verdadera época de esplendor de su casa de Sundborn. La familia se había establecido permanentemente en 1901, donde permanecen hasta la muerte del artista, en 1919. Los

⁵⁰⁶LARSSON-GÅRDEN, Carl; RYDIN, Lena; PETERSON, Nisse. *Op.cit.*, p. 10.

⁵⁰⁷KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, p. 33.

⁵⁰⁸*Ibid.*, p. 39.

Larsson desarrollan un nacionalismo que los separa del arte moderno francés y les anima a dejar Estocolmo en busca de la vida en el campo. Además adquieren una pequeña granja *Spadarfvet* que tenía una importancia simbólica para el artista, al permitirle volver a sentir la unión con la tierra que sus antepasados cultivaron. Su actitud, hacia al desarrollo moderno, es bastante conservadora. Larsson trata de resaltar la representación de la sociedad campesina pagándole tributo en su libro *Spadarvet*, publicado en 1906, donde representa estampas de la vida y las labores del campo⁵⁰⁹.

Arell considera que al enfatizar las tradiciones de las estaciones y la vida arraigada de los campesinos en sus obras, destacando *Spardarfvet*, también quiere apoyar la campaña nacionalista romántica, que se había organizado para evitar una mayor emigración a América. El artista demuestra su capacidad de integrar su faceta artística y de patriota conservador⁵¹⁰.

La unión del artista con la naturaleza toma un matiz muy especial en nuestra investigación cuando consideramos que Larsson no comparte, como en el caso de Morris ese vínculo importante con la naturaleza desde su niñez. Vemos que el artista lo que busca son sus raíces antropológicas, volver a sentir lo que sus ancestros y poder sentir que forma parte de una tradición, que su familia pierde al marchar a la ciudad. Es bastante interesante considerar que no mantiene una relación cercana con la capital sueca, aunque viviera allí muchos años, mientras que sí existe una conexión casi instantánea con la naturaleza cuando está en Grez o cuando se establece en Sundborn. Podemos sugerir que el espíritu romántico se manifiesta con fuerza en un hombre que trata de encontrarse a sí mismo, volviendo a sus raíces.

Durante un periodo, muchos de los artistas que vuelven de Francia tratan de crear un estilo de arte sueco que sea nuevo y genuino, basándose en el realismo francés. Hidemark, Snodin y Stavenow consideran que la mayoría, marcha a distintas zonas del país, adoptándolas como propias. Desde 1880, el arte sueco adquiere una nueva dirección nacional, enriquecida por sus raíces simbólicas. Carl Larsson encuentra esta expresión de lo nacional en la idealización de la vida de su familia y de su propio hogar. Se puede decir que Larsson pasa a compensar su triste y dura infancia, al representar su sueño de felicidad en una realidad tridimensional, con su propio talento.

⁵⁰⁹HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, p. 47.

⁵¹⁰LARSSON, Carl *et al.* *Op.cit.*, p. 16.

El carácter ornamental de los retratos en la casa también es importante, pues él no desea que sean demasiado personales. Su vida idealizada se ve marcada por una personalidad dividida por la inseguridad y la agonía. Su carácter también presenta un lado oscuro, lo cual es ignorado a nivel público hasta que se publica su autobiografía, ya en 1931. La pérdida de su hijo mayor, Ulf, en 1905 fue un grave golpe para la familia. Después llega la crítica del hasta entonces amigo y escritor famoso, Strindberg en 1908, que afirmaba que el pintor había construido su personalidad basándose en mentiras, este fue otro duro golpe para el inseguro Larsson. Su vida parece haberse convertido en una pesadilla y como él mismo expresa: *‘Mi cara sonriendo constantemente. Mi escondido horror de la vida’*. Larsson se convierte en una víctima de su mito. Detrás del hombre siempre bromista y feliz, hay un hombre que sufre angustia e inseguridades, algo que muy pocas veces muestra en su obra. Todo esto lo afecta a nivel personal, pero no parece afectarle en su producción artística, pues no suele aparecer representado nada que no sea positivo⁵¹¹.

Åt Solsidan, se publica en 1910, con imágenes de su casa de Sundborn y de una casita que compraron en Falun. Köster explica que una vez que sus hijos dejaban la escuela primaria, tenían que vivir cerca de escuela, pues la distancia de otro modo era bastante grande. Las imágenes de su libro están llenas de sol, aire y colores felices, como si se tratara de un álbum de fotos lleno de instantáneas felices y sentimentales de la familia. Pero las alegres imágenes de sus hijos y las estampas del hogar están en claro contraste con su desesperación personal.

*‘Esta es la vida. Buena y mala. Nosotros tenemos que vivirla y vivirla lo mejor posible. ¡Todos lo saben tan bien como yo, pero a fin de no desesperarnos, siempre debemos dar apoyo el uno al otro y decir, ‘Qué tiempo tan agradable tenemos hoy! ¡Ahora que vemos que lo bueno y lo hermoso realmente existen!’*⁵¹².

Desde nuestra perspectiva parece un poco difícil de entender que la familia o Larsson no dejaran de manifiesto su sufrimiento cuando fallece su hijo, o cuando reciben una crítica pública de uno de sus amigos. Es quizás por esa razón que la crítica parece aun más real, excepto cuando el artista escribe sus memorias, donde deja de manifiesto su desconsuelo durante la infancia. Podemos pensar, por tanto, que al igual que representa a su esposa y a los miembros de su familia de una forma idealizada, hace lo mismo con su vida, mostrándonos el lado más amable de la misma.

⁵¹¹HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, pp. 47-49.

⁵¹²KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, p. 40.

Basándonos en la investigación de Soto, Carl Larsson se había convertido en mito en su país por entonces, pero hay un momento significativo, cuando tras cumplir su cincuenta aniversario, en 1903, se le homenajea como un personaje notorio a nivel nacional, pasando a ampliar su popularidad por el extranjero en revistas y publicaciones. En 1906 se publica un artículo, en el volumen 38 de la revista *The Studio*, titulado ‘*Carl Larsson himself, his charming wife and his beautiful Children*’ (*Carl Larsson, su esposa encantadora y sus hijos espléndidos*), en el que se convierte en el modelo de familia tradicional sueca, por su modo de vida que resulta digno de imitar⁵¹³.

La popularidad de Larsson se extiende por Europa y estableciéndose como pintor con exposiciones en Europa y principalmente en Alemania. Pero para Hidemark, Snodin y Stavenow, el creador se siente afligido porque al mundo que le rodea le son indiferentes sus ideales nacionales. Los temas de su casa y de su familia, se ven trasladados al ideal sueco, sin que este pierda su actualidad. La poética de la vida diaria aparece expresada en sus mejores cuadros, al tomarla como una alabanza de lo tradicional y de la vida simple, en un mundo que parece dominado por la tecnología. Estas pinturas representan un sueño, el de sentirse seguro dentro del hogar y de la familia⁵¹⁴.

La familia de Carl Larsson es una pieza imprescindible en su obra, como dice Köster, pues dos tercios de sus cuadros y libros están enfocados a la representación de instantáneas y posados de su familia. Su familia y su matrimonio son felices, desde su perspectiva, y por eso los desea retratar. Larsson publica un total de seis libros en los que todos menos el último, llamado *Andras Barn (Los niños de otros)* contienen imágenes de sus hijos, de su casa o de espacios como su granja o su estudio en Falun⁵¹⁵.

Gunnarsson remarca que el artista tiene la habilidad de variar la composición y el enfoque de los retratos de Karin y de sus hijos con suma facilidad, algo que también ocurre cuando representa los numerosos interiores de su casa. Su mezcla de retrato y de instantánea tanto de su hogar como de su familia se convierte en una de las particularidades del artista. Los niños tienen un papel central en su arte, lo que pone de manifiesto su amor por ellos. En su faceta de ilustrador también trabaja con la

⁵¹³SOTO VICARIO, M^a Dolores. *Carl Larsson Ilustrador de una vida. Aportaciones a partir de un estudio plástico de imágenes*, Valencia, Universidad de Valencia, 2000, [en línea]: <https://riunet.upv.es/handle/10251/5954?show=full>. [Consulta: 08 octubre 2015], p. 326.

⁵¹⁴HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, pp. 49 – 51.

⁵¹⁵KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, p. 116.

representación de niños y al plasmar las imágenes de su hogar: *Lilla Hyttnäs*, Larsson consigue introducir un espíritu progresista en sus obras, al centrarse en los niños de una forma hasta entonces desconocida. Los retratos de niños se hacen tan populares que, con el tiempo, el artista termina cansándose de esos encargos y de la tensión que sufre al mostrarlos a sus progenitores⁵¹⁶.

El estudio de Köster indica que entre las obras de este periodo también se encuentran varios frescos o pinturas monumentales. En 1904 manda un nuevo boceto para el Museo Nacional, *La entrada triunfal de Gustav Vasa a Estocolmo, solsticio de verano*, para la parte alta del hueco de la escalera. Sus primeros bocetos habían sido aceptados antes pero aun así prefiere hacer una nueva propuesta que también es aceptada y aprobada por el comité en 1906. Estas obras son realizadas sobre lienzo con pintura al óleo, a diferencia de sus otras obras de la parte baja de la escalera.

En 1905 recibe un encargo que se convierte en el último de sus frescos, la realización del techo del teatro Dramaten. Aquí en vez de los temas alegres y festivos de sus otros diseños, esta obra gira en torno a una composición ideológica y más seria, pues representa el nacimiento del drama o teatro⁵¹⁷.

Cavalli-Björkman destaca que Larsson utiliza en muchas ocasiones modelos profesionales para algunas de sus obras, mayoritariamente para los desnudos, aunque también usa maniqués. El artista se preocupa normalmente por la situación en la que están estas muchachas y trata de ayudarles a avanzar en la vida. El escritor habla de ellas en un apartado de su autobiografía, dejando de manifiesto su respeto y preocupación por sus modelos:

*‘La mayoría de ustedes fruncirán el ceño al pensar en una joven que expone su cuerpo a un artista. Pero consideren que este acto puede ser un medio de adquirir ingresos para estas jóvenes pobres’*⁵¹⁸.

En 1910, como vemos en Köster, empieza a pensar en un nuevo proyecto para la pared opuesta a la de su proyecto de Gustav Vasa. Si esa obra destacaba la alegría veraniega, su nuevo proyecto tiene una temática pagana y se sitúa en el invierno. El proyecto de su nueva obra *Midvinterblot (El sacrificio en el solsticio de invierno)*, va acompañado de un texto explicativo, pero recibe una fuerte negativa del comité por el

⁵¹⁶GUNNARSSON, Torsten *et al.* *Op.cit.*, p. 251.

⁵¹⁷KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, p. 35.

⁵¹⁸LARSSON, Carl *et al.* *Op.cit.*, p. 102.

tema, el sacrificio del rey, y por la ejecución de la idea. Este revés le afecta mucho pues ya se encuentra cansado de recibir encargos para retratos de niños o de pintar su casa, llegando a estar neurótico durante un tiempo.

En 1913 presenta otro esbozo nuevo titulado *En Drömsyn (Visión de un sueño)* en el que la temática cambiaba a aparecer la muerte del rey como una sacrificio voluntario por el bien de su pueblo. Aunque el comité declara que Larsson debe de tener la oportunidad de terminar la decoración del Museo Nacional, no pueden aceptar el tema elegido, pues no está basado en una fuente histórica real. Larsson no acepta la sugerencia de cambiar el tema y obsesionado con la obra comienza a realizarla él mismo, sin ningún apoyo, pintándola en grandes lienzos realizados con pintura al óleo.

Siguiendo con el estudio del pensador Köster, vemos que en 1915, su amigo y artista Anders Zorn le ayuda con los gastos de ejecución de la obra *La Entrada de Gustav Vasa*, en fresco, y la de *Midvinterblot*, en lienzo. El verano de 1915 se cuelga el óleo, de forma experimental, en la pared para la que se había ejecutado, pero el comité rechaza la compra de la obra, queriendo no obstante que Larsson realice otra obra con un tema menos sensacionalista. La propuesta es un insulto para Larsson que ni contesta. El gobierno sueco quiere que su obra sea aceptada por el Museo Nacional. Los periódicos publican noticias de esos los enfrentamientos y Carl Larsson también rechaza el encargo del gobierno mediante una carta⁵¹⁹.

Este periodo de la vida de Larsson se convierte en uno de los más dolorosos para el creador, pues toma como un agravio personal el rechazo de su obra. Pensemos que el comité de Museo Nacional debe estar lleno de académicos del arte, aquellos que Larsson critica durante años y que no lo apoyan cuando se encuentra en lo más alto de su carrera profesional. Desde nuestro punto de vista, lo que tenemos es también un ejemplo de la rigidez de la academia y el choque que se produce, cuando un artista no sigue con su pensamiento. La temática elegida por el artista nos parece todo un ejemplo del simbolismo, un rey que da su vida por su tierra, por su nación. Toda una idealización del ideal romántico, del nacionalismo, que devuelve a la monarquía a un pasado valiente, fuerte y honesto. Su mensaje no es comprendido ni cuando va acompañado de un texto explicativo, quizás por miedo a que el público no lo entienda. Este es último golpe que recibe a nivel artístico, pero que le va a afectar a nivel

⁵¹⁹KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, pp. 40-42.

personal. Larsson no se rinde, sacando adelante su proyecto, con la ayuda de su amigo, el artista Zorn, que como él comprende el mensaje y la importancia de la obra a nivel artístico.

Por otro lado, el creador cumple sesenta años en 1913 y es aclamado al unísono por la élite cultural del país. Gunnarsson destaca que incluso la revista *Idun*, lanza un número especial dedicado al artista, en el que recibe una serie de felicitaciones de diferentes simpatizantes prominentes.

Ese mismo año su actividad política se incrementa, antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, cuando critica abiertamente al ministro de defensa, en una carta pública, por no fortalecer la protección del país. Su desarrollo a lo largo de su vida, tanto en el arte como en la política oscila pasando de ser un joven radical a ser un maduro conservador. Todo esto se debe a su creciente y voluntario alejamiento de sus propios contemporáneos y de las novedosas influencias artísticas francesas⁵²⁰.

Encontramos de nuevo en Köster que su última década de vida es tormentosa pues los problemas le han afectado tanto en su amor propio como en su deseo de vivir. Las nuevas influencias estéticas le parecen una amenaza a su autoridad artística y pasa a atacar a los jóvenes artistas formados en París, que siguen el ideal de Matisse.

La dura lucha por su obra *Midvinterblot* lo deja derrotado y humillado, lo que le hace sentirse resentido durante sus últimos años de vida. El artista no permite que esto quede reflejado en sus obras, que son adoradas por el público. *Åt Solsidan* muestra con más ímpetu la alegría, pero se trata de un ejercicio de autodisciplina y esfuerzo, convirtiéndose en una caricatura de la seguridad⁵²¹.

Como indica Gunnarsson, el propio artista nos informa en su autobiografía que suele sufrir al realizar retratos pues siempre teme la reacción del receptor ante la representación artística de su propia apariencia. A pesar de ello el pintor dedica gran parte de su vida a la pintura de retratos, teniendo como modelos a sus amigos, colegas y realizando gran cantidad de retratos por encargo, entre los que están muchas figuras culturales de su tiempo.

⁵²⁰GUNNARSSON, Torsten *et al.* *Op.cit.*, pp. 219-221.

⁵²¹KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, p. 42.

Los retratos de su familia o sus propios autorretratos son muy frecuentes. La mayoría de los retratos tienen un carácter muy diferente, lo que muestra su capacidad de invención y de originalidad, pues evita que sean convencionales. Por otro lado hay que señalar que ninguno de sus compañeros coetáneos muestra el mismo interés que el artista por el género del autorretrato, el cual se repite a lo largo de la mayor parte de su carrera, en diferentes formatos y temáticas⁵²².

Cavalli-Björkman explica que como muchas de sus obras trataban de la familia, era necesario que sus hijos posaran para él. La temática de estos cuadros se adaptaba a lo que ocurre en el hogar. Así ocurre cuando uno de sus hijos, Pontus, es retratado cuando tiene que pasar las vacaciones estudiando en su cuarto de *Spadarvet*, en la granja que la familia Larsson había comprado en Sundborn. El niño aparece mirando por la ventana a las lilas en flor y al buen tiempo, mientras entre sus manos están sus libros. La obra de 1900, llamada *La lectura requerida*, va acompañada de un comentario de Pontus en su publicación de *Ett Hem*: ‘¡Atormentar a una persona con la mitad del verano posando debería... ser ilegal!’⁵²³

Haciendo referencia al mismo crítico encontramos que la popularidad que toman los cuadros de la familia de Larsson le hace un retratista de niños muy popular. Muchos padres de la burguesía de Estocolmo quieren que Larsson retrate a sus hijos o descendientes. El artista no suele aceptar estos encargos, llegando incluso a negarse a un encargo de la familia real, pero sí retrata a otros hijos de miembros destacados de la sociedad. En la obra *Andras Barn*, publicada por el sesenta cumpleaños de Larsson, Karl Otto Bonnier, su editor, tiene el honor de poder incluir en el libro el retrato que el pintor hace de su pequeño nieto⁵²⁴.

Desde nuestra perspectiva, uno de los mayores logros de Larsson es su capacidad de observar el mundo desde la perspectiva infantil, descubriendo la inocencia y la fragilidad de las cosas, algo que de otro modo está oculto a los ojos del adulto. No es de extrañar que su público más selecto quisiera que retratara a los niños de su familia, pues lograba captar la sensibilidad, la delicada belleza infantil y mostraba su carácter honesto. Además al tratar de centrar las obras desde una perspectiva original, puede presentar obras que aun siendo retratos, no deja de presentarlos de forma que aun

⁵²²GUNNARSSON, Torsten *et al.* *Op.cit.*, p. 250.

⁵²³LARSSON, Carl *et al.* *Op.cit.*, p. 86.

⁵²⁴*Ibid.*, p. 124.

conteniendo innovaciones, son fácilmente reconocibles como suyas. No nos parece que se pueda discutir su capacidad de conectar con los niños, algo que también logra hacer con la naturaleza en sus formas más sencillas. Su amor por ambos nos parece muy singular, cuando vemos que aunque a veces no les quiere dar protagonismo, consigue que se conviertan en el centro de la composición, por la delicadeza con la que refleja la obra, que llega a transmitir su amor y sensibilidad.

Así lo dice en la introducción a su libro *Åt solsidan (En el lado soleado)*, donde habla de sus dos temas preferidos en la pintura:

¡Las flores, los niños queridos de la tierra! ¡Qué diseño imaginativo, qué colores brillantes, qué olores suben de tu copa, qué pureza divina! Seguido por niños pequeños: sin importan cómo es de mocosa, ellos son lo más cercano a la pureza. ¡Flores y niños, sería lo que yo pintaría si no pudiera pintar nada más, porque ellos son lo que amo más!... cuando mi espíritu se hace estrecho, misterioso y ansioso, yo me paseo en invierno entre las estrellas, y en verano entre las flores, y en ambos casos me convierto en el humano que debería ser, calmado, estable y feliz.⁵²⁵

Cuando sus propios hijos e hijas crecen, como explica Cavalli-Björkman, el artista comienza a usar a los hijos de sus vecinos como modelos, haciéndolos posar en su ropa de diario, pues no le gustaba retratar a los niños con su ropa de domingo. Una familia de vecinos, cuya madre a veces ayudaba con la cosecha en la granja y que era la más pobre de Sundborn, deja que sus hijas posen para el artista. Su obra, *Por el sótano*, de 1917 presentaba a las niñas de la familia Nordlund. El artista logra que las niñas y su ropa destaquen especialmente sobre el fondo blanco opaco, por los colores, las rayas y delantales. Estudiando su obra se ve que sus acuarelas más tardías tienden a usar los mismos colores pálidos y el mismo estilo lineal que usaba en la época de 1900.⁵²⁶

La obra de Rydin sugiere que los reveses recibidos en su vida profesional le afectan, transformando su temperamento alegre en uno triste y melancólico. En su hogar, donde siempre había brillado el sol y la alegría, empiezan a haber sombras. Como el propio Larsson escribe en uno de sus libros: *‘La felicidad no es completa. Siempre aprieta el zapato en algún sitio, y le ocurre tanto a los que tienen muchos zapatos como a los que no tienen ninguno’*. El escritor es consciente de que los textos y las imágenes de la felicidad de su familia y de su esposa, plasman cómo debe ser una

⁵²⁵LARSSON, Carl. *Åt solsidan: En bok om boningsrum, om barn, om dig, om blommor, om allt: taflor och prat/af Carl Larsson*. Estocolmo, Bonniers, 1986, p. 6.

⁵²⁶LARSSON, Carl et al. *Op.cit.*, pp. 88-90.

familia feliz, para sus lectores. Quizás se deben creer las cartas de Karin y los escritos de su esposo, pues muestran que la realidad de la vida familiar de los Larsson se basaba en cualidades básicas que aun hoy perduran: la confianza, la bondad y el humor. Pero hay una que parece muy importante, el ser capaz de aceptar tanto las dificultades como disfrutar de los momentos brillantes de la vida⁵²⁷.

Siguiendo con la investigación de Rydin, Karin Larsson tiene un importante efecto estabilizador en los cambios emocionales de su esposo. La vida para ellos consiste en dar y recibir, pero la familia era lo principal, como queda plasmado en las cartas a sus hijos que estudiaban o residían en otros países. En ese hogar, cuando todos volvían a casa, todo era una gran celebración⁵²⁸.

La familia Larsson parece estar siempre entre juegos o en una continua fiesta, pero la realidad, desde nuestro punto de vista, es que era una familia en la que los hijos eran la prioridad, por lo que los padres les dedicaban tiempo, jugaban y se relacionaban con ellos, y había un deseo de tener paz y amor en el hogar. Este modelo educativo, en el que los niños gozaban de libertad, se relacionaban con adultos y podían mostrar su personalidad es más cercana a la educación moderna que a la de la Suecia tradicional del siglo XIX. Es por ello que la imagen de esa familia parecía idílica, sobre todo a ojos de sus contemporáneos, que seguían unas normas sociales muy similares a las impuestas en la sociedad victoriana. La vida en ese hogar seguía unas normas poco convencionales, dejando que surgiera de forma natural la relación de niños y adultos.

En definitiva, como expone Köster, con el tiempo nuestro creador pasa a identificarse más con los campesinos y su forma de vida, sobre todo tras recibir por la negativa de su obra *Midvinteblot*. Tras la compra de otra casa de campo en su granja ancestral, en Lövhult, la familia pasa allí varios veranos.

La última década de Larsson aparece llena de proyectos: su vuelta a sus orígenes, su interés por la política, la realización de retratos y la redacción de su autobiografía, que termina en 1918. La realización de los frescos le había provocado problemas en los ojos y constantes dolores de cabeza. El artista sufre un pequeño derrame cerebral sin consecuencias en enero de 1919. Ese mismo mes, aquejado de un fuerte dolor de

⁵²⁷RYDIN, Lena. *Op.cit.*, p. 145.

⁵²⁸*Ibid.*, p. 159.

cabeza, muere en su estudio de Falun junto a su esposa y algunos miembros de su familia⁵²⁹.

5. *Lilla Hyttlös* como espacio de integración de las artes y proyecto de vida

Con intención de comprender la importancia de la mayor obra de Larsson tratamos de comprender en el estudio de Hidemark, Snodin y Stavenow la importancia del diseño del hogar por aquella época. Durante este periodo existe un movimiento en Europa en el que artistas y arquitectos tratan de desarrollar ‘la casa artística’, como *The Red House* de William Morris, en la década de 1860. Algunos críticos y escritores británicos en 1870, llegan a declarar que el arte y los sentimientos artísticos están más patentes en el diseño de muebles y de accesorios que en las otras grandes artes como la pintura o la escultura. Estas ideas británicas sobre la reforma del arte y el diseño llegan a Suecia, de manos de los artistas y escritores suecos que introducen el pensamiento de los Prerrafaelistas. Asimismo las revistas de la época también empiezan a tratar las ideas de moral, estética y cuestiones sociales de John Ruskin. William Morris y su decoración en telas, papeles, hogar, muebles y talleres son conocidos por la sociedad sueca al aparecer en revistas como *The Studio*, a la que se suscriben artistas y arquitectos, y que muestran el movimiento Estético británico. El movimiento de *Arts and Crafts* aparece también en artículos con una amplia información y con ilustraciones, en revistas alemanas, que son vendidas muy a menudo en Suecia⁵³⁰.

Como señala Reynolds, en el Reino Unido, Ruskin establece un ideal en el que las virtudes de un buen ciudadano se deben mostrar en el contexto doméstico. El orden de la casa actúa como metáfora de la sociedad, pues su ambiente y todo lo relacionado con el bien del hogar, se ve como una demostración de regeneración social y cultural. El hogar verdadero, para Ruskin, era la casa y la unidad familiar, vistas como un microcosmos para una armonía que llega a enriquecer a la nación⁵³¹.

⁵²⁹KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, pp. 42-432.

⁵³⁰HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, pp. 70-71.

⁵³¹REYNOLDS, Kim D. *Aristocratic Women and Political Society in Victorian Britain*. Oxford, Oxford University Press, 1998, 26-27.

Las sociedades industrializadas de Europa y América, construyen variaciones del ideal, extendiéndose hasta Suecia. Basándonos de nuevo en las opiniones de Hidemark, Snodin y Stavenow, hallamos que los Larsson se sienten influenciados por estas ideas de unir arte, diseño y reformas sociales, ya que también reciben influencia durante los años que pasan fuera de Suecia. Su hogar se convierte en una expresión visual de estas ideas, ya patente en la publicación de su primer libro de ilustraciones, *Ett Hem*, donde aparecen retratadas tanto la casa como la familia del artista. De esta manera los Larsson se convierten en la familia y la casa más conocidas del país.

Algunas influencias extranjeras como: el estilo japonés, el movimiento de *Arts and Crafts* o el estilo de la reina Anne, no resultan tan trascendentes como la influencia de lo sueco, de lo romántico nacional y su deseo de mantener la cultura del pueblo. Uno de los elementos más innovadores de su hogar es que las habitaciones que aparecen en sus cuadros, están acomodadas de manera que se rompe con las anteriores distinciones de función o de estatus. Los muebles o elementos del hogar, ya sean nuevos o antiguos, son valorados por su belleza o su practicidad. Larsson logra unir lo práctico del diseño con estilo artesanal, incluso cuando este no está perfectamente realizado.

Hidemark, Snodin y Stavenow destacan que la pareja recibe la casa de *Lilla Hytnäs* como regalo, situándose en una zona pintoresca, Dalarna. Esta casa se convierte en un símbolo especial para la pareja, pues une muchos de sus intereses como la vida rural, la supervivencia de las costumbres populares y del folklore. Esa casa une elementos folklóricos o vikingos y un estilo más elegante, el Gustaviano, del siglo XVIII. En 1901 cuando la familia se muda definitivamente, se crea una idealización de la vida en el campo. Toman costumbres locales como la pesca, a las que añaden algunas de su propio gusto, como comer al aire libre⁵³².

Gunnarsson mantiene que si al principio, en 1989, la casa funciona como residencia de verano de la familia, pronto comienzan a hacer unas reformas a pequeña y a gran escala que duran unos diez años. La última ampliación a la casa es la compra de una cabaña cercana, cuyos interiores estaban bellamente decorados con la pintura tradicional del siglo XVIII.

Al poco de llegar a *Lilla Hytnäs*, la pareja Larsson deja patente su tenacidad, pues desean crear su propio mundo. Este se convierte en su proyecto de vida, y trata de

⁵³²HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, p. 3.

convertirse en una obra de arte total al incluir áreas como la arquitectura, el diseño espacial, de muebles, de tejidos y de ropa de vestir. El arte y la vida se entrelazan creando un entorno diferente al establecido por la sociedad, donde reina la comodidad, el confort y la belleza funcional.

El estudio de Gunnarsson mantiene que la influencia de las publicaciones sobre el hogar contribuye, en el caso de los Larsson, a la creación de unos ideales nórdicos que se caracterizan por unos interiores luminosos, por colores y formas simples. Las influencias de los movimientos y pensamientos estéticos británicos de Ruskin, Morris y de las *Arts and Crafts*, llegan también al hogar de Sunborn por influencia de una hermana casada de Karin, que vive en Londres. Ella describe en una carta cómo había decorado su casa de Londres, siguiendo el estilo moderno, pero en realidad el proyecto de renovación del hogar de los Larsson ya estaba en pleno apogeo por entonces⁵³³.

Carl y Karin Larsson adoptan, según Livingstone y Parry, el ideal de *Arts and Crafts* en su casa familiar, pues tratan de reforzar el valor de lo rural y de embellecerlo tratando de crear una obra de arte total⁵³⁴.

Rydin señala que los Larsson viven en una época, que se puede denominar edad de oro artística, pues era inusualmente rica en ideas. Es por ello que pueden elegir libremente y según sus gustos lo que prefieren, lo que permite que el resultado sea una verdadera obra de arte. Esa mezcla de influencias se convierte en algo que el espectador aun relaciona con ‘lo sueco’⁵³⁵.

En este hogar, según Gunnarsson, se unen las habilidades de los dos artistas con Karin como diseñadora, y Carl como pintor y decorador. Sus propias creaciones se mezclan con reliquias heredadas, objetos más nuevos, prácticos o tradicionales. Además valoran elementos artísticos antiguos, los grabados con inspiración japonesa y las obras de sus propios amigos artistas. La casa es una alternativa a lo impuesto por la sociedad, que para Larsson se trataba una simple ostentación sin gusto, pues se realizaba de forma mecánica e iba dirigida a los amantes del lujo mediocre. Lo que hoy aparece a nuestros

⁵³³ GUNNARSSON, Torsten *et al. Op.cit.*, p. 236-237.

⁵³⁴ LIVINGSTONE, Karen; PARRY, Linda. *Op.cit.*, p. 32.

⁵³⁵ RYDIN, Lena. *Op.cit.*, p. 72.

ojos como el epítome de la tradición sueca, fue en su momento el ejemplo de un hogar y un estilo de vida absolutamente novedoso⁵³⁶.

Desde nuestra perspectiva, *Lilla Hyttnäs* pone de manifiesto no sólo un edificio, sino una forma de vida, una moral y un proyecto de educación para la sociedad sueca. En este hogar se tratan de integrar todas las artes, desde la arquitectura a la artesanía, de la pintura al bordado, del diseño de muebles al diseño floral, desde la decoración de paredes y puertas, a la redecoración de muebles reutilizados; pero sobre todo se deja de manifiesto el espíritu creativo individualista y el del arte, como manifestación artesanal. Al visitar el interior de estos espacios descubrimos que aunque resultan pequeños a ojos del hombre moderno, más aun considerando que vivía una familia muy numerosa, el espacio es acogedor y cómodo. Hay una combinación de lo simple y de lo ligero, logrando que se una lo moderno, las influencias internacionales y lo tradicional de la región de Dalarna.

Podemos afirmar que este hogar trata de educar a la sociedad pues Larsson con la publicación de su primer libro *Ett Hem* trata de que se convierta en un modelo de diseño doméstico, pero también introduce una renovación en la educación de los niños, presentando unas relaciones entre padres e hijos mucho más cercanas a lo que la sociedad de la época concebía. Para nosotros, con este hogar ocurre lo mismo que con el Morris, pues ambos logran hacerse conocidos a nivel mundial, si uno es un ejemplo de hogar británico de las *Arts and Crafts*, el otro pasa a convertirse en una relectura de lo que uno puede llamar estilo sueco renovado.

Como afirman Cashman, Mould y Shukla, siguiendo el ideal de las *Arts and Crafts* e influenciado por William Morris en su obra *Ett Hem*, de 1899, Larsson expone:

*‘Por lo tanto, oh sueco, ahórrate el tiempo. Vuelve a la sencillez y a la dignidad. Es mejor ser extraño que elegante. Vístete en cuero, pieles y lana. Haz tus propios muebles para que sostengan tu pesado cuerpo, y en todo pon colores vivos’*⁵³⁷.

En la cultura campesina, tal y como explican Rydin y Peterson, la entrada de la casa era considerada como una forma de conocer al dueño de la casa. La familia Larsson toma esa tradición escribiendo encima de la puerta de su casa: ‘*Var Välkommen, kära*

⁵³⁶LARSSON, Carl *et al.* *Op.cit.*, p. 46.

⁵³⁷CASHMAN, Ray; MOULD, Tom; SHUKLA, Pravina. *The individual and Tradition: Folkloristic Perspectives*. Bloomington, Indiana University Press, 2011, p. 162.

Du, till Carl Larsson och hans Fru!’ (*Bienvenido seas a la casa de Carl Larsson y su esposa*). Las plantas y el jardín tienen una importancia trascendental en sus obras pictóricas, pues suelen aparecer representadas tanto al aire libre como en el interior, acompañándoles en sus cuadros y en sus celebraciones durante todo el año⁵³⁸.

Esas frases que los aldeanos suelen utilizar son normalmente proverbios o frases conocidas que se pueden relacionar con los dueños de la casa. Rydin mantiene que los Larsson siguen con la tradición, pero dándole un mensaje personalizado, pues la atrevida mezcla de formas y colores en las letras del cartel, se mantiene también en el interior de su hogar. Todo eso deja de manifiesto que la casa es un sello de identidad de la pareja, que su hogar está abierto a cualquiera que quiera visitarlos y que ese hogar está libre de todas las formalidades. Las palabras del porche no eran palabras en vano, la hospitalidad de la familia era grande y reconocida, pues solía haber visitantes constantemente, y los aldeanos entraban y salían frecuentemente⁵³⁹.

Una vez se mudan a la casa de Sundborn, esta va a comenzar a aparecer representada, directa e indirectamente, llegando a convertirse en la parte más personal de la obra de Carl Larsson. Hidemark, Snodin y Stavenow consideran que su esposa Karin, también desarrolla aquí sus ideas de diseño de muebles, de decoración interior y de estilo. La opinión de Karin Larsson resulta muy importante para el artista, pues tiene un sentido del color y una sensibilidad muy desarrollada, por lo que ninguna obra dejaba el estudio sin su aprobación.

La actitud de Carl Larsson hacia su esposa, a la que ve como un ángel idealizado, coincide con el pensamiento de una época. No era muy común considerar que una mujer pudiera ser pintora, de modo que su esposa decide dedicarse al cuidado de la casa y de sus siete hijos, aunque continúa desarrollando otras habilidades creativas. Este hogar es la unión de una colaboración estética íntima de los tejidos de Karin con influencia estética y la decoración pictórica de Carl, con influencia del diseño ornamental japonés⁵⁴⁰.

En un artículo sobre las *Arts and Crafts* encontramos que la casa de Carl y Karin Larsson sufre una remodelación con un estilo vernacular, que resulta muy personal. Su hogar convence al mundo de que una casa con un toque personal puede convertirse en el

⁵³⁸LARSSON-GÅRDEN, Carl; RYDIN, Lena; PETERSON, Nisse. *Op.cit.*, p. 22.

⁵³⁹RYDIN, Lena. *Op.cit.*, p. 146.

⁵⁴⁰HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, p. 6.

hogar ideal, además su proyecto también incluye un replanteamiento de cómo educar y criar a los niños. Su hogar adquiere fama internacional cuando las imágenes de su casa se ven reflejada en las acuarelas que Larsson publica en sus libros. Los textos que acompañan las imágenes son algo particulares, pues tienen un toque humorístico que refleja su ideal sobre la familia y el hogar de forma cálida e informal. Los interiores de la casa resultan muy modernos e innovadores pues están llenos de ideas prácticas, presentadas con un sentido artístico y de ingenio, que consiguen combinar con maestría en unos espacios donde queda patente el toque artístico de la pareja⁵⁴¹.

Rydin y Peterson consideran que la casa y la familia son atípicas al aparecer en sus cuadros costumbres de la familia, como que todos comieran juntos, niños y adultos. Esto no era algo común en muchos hogares y sorprendía a los visitantes. Las tertulias después de la comida, costumbre muy francesa, también pasa a ser aceptada por la familia y aparece representada en sus cuadros, pues el comedor se convierte en un lugar de reunión. Los colores fuertes, los muebles sencillos y resistentes, sus estanterías abiertas y sus platos a la vista, presentan una decoración muy original que asombra al visitante de la época⁵⁴².

El comedor como ya hemos dicho es un lugar de reunión para la familia al completo, pero las rutinas diarias cambiaban con las estaciones del año. Rydin explica que el desayuno se hace al aire libre o en el comedor dependiendo del tiempo. Cada estación tiene sus placeres y las actividades al aire libre se hacen siempre que se puede. El verano, la mejor estación del año en Sundborn, la familia pasa mucho más tiempo al aire libre, quedando patente en muchas de sus obras, lo que contribuye a la creación de ese idilio familiar tan particular de los Larsson.

Con las tardes, la oscuridad llega al exterior pero en la casa, tras la cena, aparece el tiempo de juego, lectura o de teatro. Esta pareja desea que sus hijos puedan tener acceso a la literatura y potencian la lectura de libros, algo a lo que Larsson, por desgracia, tuvo poco acceso en su infancia. Los juguetes no parecen muy necesarios en este hogar, donde los padres intentan que los niños desarrollen su propia imaginación. Algo que sí tienen es un gran almacén de disfraces, que sus hijos usan para jugar juntos.

⁵⁴¹ *Arts and Crafts Homes and the Revival Magazine*. Home Buyer Publications, Invierno 2010, p. 72.

⁵⁴² LARSSON-GÅRDEN, Carl; RYDIN, Lena; PETERSON, Nisse. *Op.cit.*, p. 27,30 *passim*.

Los padres fomentan el baile y la música, tanto entre niños como adultos, pues la usan como forma de entretenimiento⁵⁴³.

Gunnarsson nos presenta algunos de los elementos más destacables de este hogar en su investigación. En *Lilla Hyttnäs*, el estudio y el comedor son una muestra de cómo se mezclan los estilos y se logra que muebles antiguos se combinen con elementos contemporáneos con total libertad, sin seguir normas o reglas. En el comedor, con un sofá de diseño propio llama la atención por su color rojo y por estar coronado por unas ventanas alargadas de estilo gótico, con vidrieras de estilo medieval, una clara inspiración inglesa. Otro ejemplo de mezcla de muebles antiguos es una silla del siglo XVII, que aparece pintada en azul intenso, junto con un armario de estilo barroco. Entre los elementos innovadores del hogar destaca el uso de paneles de bajo coste y de fácil instalación en las paredes del comedor. Los colores rojo y verde del comedor o de otros muebles, que también pueden ser considerados de inspiración británica. Estos son muy novedosos, en comparación con las casas de sus contemporáneos, al mostrar un fuerte contraste, ya que la mayoría usaba colores oscuros. Por otro lado, se puede decir que la predilección de los colores fuertes y del estilo rústico se puede deber a su interés por el arte popular sueco, pues el creador llega a expresar que siente más interés por el estudio de la pintura campesina sueca que por los famosos frescos de Giotto.

Larsson es un claro ejemplo de hombre de su tiempo, pues muestra un fuerte deseo de salvar la cultura popular que aun sobrevivía, temeroso de que desaparezca con los avances y el desarrollo de la sociedad industrial. Gunnarsson señala que otro de sus grandes compañeros y amigos, Anders Zorn trata de hacer una contribución equivalente a la de Larsson en su casa de Mora.

En viajes como el que la pareja realiza a Bingsjö, cerca de Rättvik, en febrero de 1890, les inspira e anima en su labor de mantener las formas populares, con Karin Larsson que aprende del bordado y los tejidos tradicionales; y Carl Larsson que admira las pinturas y la decoración de la casa tradicional, con sus colores brillantes y formas sencillas⁵⁴⁴.

A nuestro modo de verlo, la creación de espacios para este hogar resulta muy significativa pues no se busca simplemente la estética sino que se busca dar practicidad,

⁵⁴³RYDIN, Lena. *Op.cit.*, pp. 142-144.

⁵⁴⁴GUNNARSSON, Torsten *et al.* *Op.cit.*, p. 239.

armonía y comodidad a unos espacios que están diseñados para ser disfrutados, quedando a un lado la apariencia social. Esta familia une unos elementos muy singulares en un hogar que no sólo tiene influencias artísticas externas o internas, sino que presenta novedades importantes y una agudeza de ingenio que sigue siendo admirable hasta hoy en día. Si pensamos que la mentalidad actual ha avanzado mucho, debemos pensar que en la educación de los hijos esta familia era extremadamente innovadora, dándole una importancia muy especial a la música, al baile y al empleo de la imaginación en los juegos de sus hijos. Además queremos recalcar que la reutilización de muebles y materiales, algo que consideramos moderno, ya era empleado por la pareja, mostrando que se podía renovar un hogar con la aplicación de un buen color y un sentido estético.

Hoy en día una casa con colores fuerte no resulta inusual, según Rydin, pero en la época de los Larsson se trataba de una verdadera revolución. La casa tenía, por ello, un carácter especial, pues daba la sensación de estar ante algo muy nuevo. Se habla por entonces, de forma positiva, sobre su estilo moderno y alegre, pero también los había que pensaban que su forma de mezclar los colores resultaba provocadora y altamente excéntrica⁵⁴⁵.

Varias estancias de la casa destacan, para Rydin y Peterson, como el taller, que en un principio fue el estudio del pintor, hasta que se realizó una ampliación de la casa. La decoración y los muebles son diseñados y creados para Larsson, tratando de que sean prácticos para la realización de sus cuadros. En 1899 se construye su estudio y el antiguo pasa a convertirse en el taller de su esposa Karin, donde trabaja en sus diseños y creaciones para el hogar. Algunos de los trajes o vestidos que aparecen en las obras del pintor se realizan aquí. No es importante que sea ropa de diario, de eventos especiales o simples disfraces para celebraciones, lo importante es que son creados por la diseñadora, siguiendo su estilo particular⁵⁴⁶.

Encontramos de nuevo en Rydin que en el siglo XIX se descubre el legado artístico del siglo XVIII, y tras la demolición de la ópera de Estocolmo, comienza un repentino interés por el mobiliario y las ilustraciones de esa época. Los padres y la abuela de Karin Larsson contaban con muebles de ese estilo como algo natural dentro de la decoración de su hogar. Una vez realizan la ampliación de su hogar, les llegan

⁵⁴⁵RYDIN, Lena. *Op.cit.*, p. 88.

⁵⁴⁶LARSSON-GÅRDEN, Carl; RYDIN, Lena; PETERSON, Nisse. *Op.cit.*, p. 50,53 *passim*.

muebles de herencia familiar del 1700, con su estilo Gustaviano, pero ellos lo presentan de una manera diferente al introducir elementos que les dan elegancia y los hacen más prácticos, como el uso de cortinas sueltas y ligeras, de telas de rayas o cuadros y de alfombras artesanales sobre un suelo de madera sencilla. Además la casa va cambiando a través de los años, con pequeños detalles que la hacen evolucionar⁵⁴⁷.

Gunnarson explica que una de las acuarelas que aparecen en *Ett Hem, Flores en el alféizar*, de 1894, resume con gran acierto el pensamiento de Ellen Key. En la habitación de dibujo, la luz y el aire fresco deben entrar en el hogar, abandonándose las cortinas pesadas, el drapeado, los estampados y las decoraciones innecesarias que sólo contribuyen a acumular polvo. En el alféizar tan sólo aparecen unas plantas con macetas de arcilla, sin decoración innecesaria. Lo ideal es que un objeto sea ante todo funcional y en el caso de las plantas naturales no parece necesario añadir decoración a algo que ya es decorativo. Key quiere introducir la naturaleza en el hogar, huyendo de la artificiosidad de las flores de tela y de la decoración innecesaria⁵⁴⁸.

Rydin y Peterson consideran que la habitación del dibujo, de la casa de Sunborn se considera tanto fuera de Suecia como en el país como 'la habitación sueca' por excelencia. Los Larsson crean una ambiente personal y campestre con sus muebles de estilo Gustaviano, tejidos y paredes claras, consiguiendo crear un ambiente ligero y despreocupado⁵⁴⁹.

Otro elemento que Gunnarson destaca es que las paredes de las casas típicas de entonces tienden a estar empapeladas, algo a lo que se opone Key, pues piensa que no sirve más que para afeitar y dar sensación de desorden a la habitación. Key desea paredes lisas que transmitan paz, seguridad y tranquilidad. Lo mismo ocurre con las moquetas del suelo, que era mejor sustituir por un suelo de madera y simples alfombras de tela que se limpian, sacuden con facilidad y resultan más higiénicas⁵⁵⁰.

No nos debe resultar sorprendente que las ideas de Key y Morris sean semejantes, pues los pensamientos y las creencias a nivel estético están muy influenciados entre sí en este tiempo. Para nosotros, como investigadores, los ideales de belleza cambian, pero no es hasta que se establece un ejemplo claro en el que la sociedad ve la teoría aplicada

⁵⁴⁷RYDIN, Lena. *Op.cit.*, p. 70 .

⁵⁴⁸LARSSON, Carl *et al.* *Op.cit.*, p. 50.

⁵⁴⁹LARSSON-GÄRDEN, Carl; RYDIN, Lena; PETERSON, Nisse. *Op.cit.*, p. 42.

⁵⁵⁰LARSSON, Carl *et al.* *Op.cit.*, p. 52.

a la práctica, que creemos que logran influir en realidad. En el caso de Morris, son sus diseños de la *Morris and Co.* los que afectan a la sociedad victoriana. En el caso de Larsson son las reproducciones de sus pinturas en libros los que muestran una alternativa a la decoración del norte de Europa. Para nosotros, en ambos casos se presenta el espacio sencillo, sin excesos, buscando un equilibrio que permite disfrutar del hogar, algo muy distinto al pensamiento tradicional.

Rydin y Peterson explican que otras habitaciones que aparecen retratadas en numerosas ocasiones son los dormitorios, especialmente los de Carl y Karin Larsson, que resultan muy innovadores por la disposición y por la decoración⁵⁵¹.

Estas habitaciones son retratadas por el artista en varias ocasiones, por lo que aunque son el espacio más privado de un hogar, se convierten en espacios abiertos al público. Entendemos que al abrir esa intimidad, también muestra su deseo de compartir con el público lo más personal, dejando que así se conozca más al creador y a su esposa. Para nosotros resulta interesante que los Larsson abran todos esos espacios, sin miedo a perder su intimidad, sin temer críticas. El abrir espacios tan íntimos es comparable, desde nuestra perspectiva, a abrir su vida, algo que Larsson hace al final de su vida, al escribir su autobiografía.

Gunnarsson mantiene que otra de las habitaciones que es radicalmente diferente a las que había en el siglo XVIII es la habitación de Karin Larsson y de las niñas, que tienen un estilo moderadamente modernista, con paredes pintadas en blanco y una simple cortina que divide la cama de la madre de la de sus hijos. Tras la remodelación, este dormitorio se convierte en otro espacio interesante, por el contraste con el techo en verde y los adornos en rojo, cuyo efecto era dramático. Aquí reina un desorden ocasional caracterizado por los juguetes esparcidos por la habitación y por niños medio desnudos, es decir, es un espacio vivo⁵⁵².

Rydin y Peterson consideran que esta habitación muestra muchos momentos íntimos de la familia que hasta entonces no aparecen retratados, reflejando la vida diaria y real de una familia. El artista participa en la decoración de la habitación, haciendo guirnaldas pintadas en la pared, a modo de regalo. Su mujer también participa en la

⁵⁵¹LARSSON-GÅRDEN, Carl; RYDIN, Lena; PETERSON, Nisse. *Op.cit.*, pp. 86-87.

⁵⁵²GUNNARSSON, Torsten *et al.* *Op.cit.*, p. 238.

decoración pues crea un diseño de cortina floral que divide los dos ambientes. El artista habla de la habitación así: '*Las escenas más deliciosas salen de ahí*'⁵⁵³.

La vida de los hijos de los Larsson es atípica, pues en los círculos burgueses de finales de siglo los padres y los hijos vivían casi en mundos diferentes. Rydin sostiene que era bastante habitual que los niños no tuvieran cercanía con sus padres o que no los vieran frecuentemente. Los Larsson son unos padres inusuales en su época, pues la casa era un espacio abierto a los niños, en el que pueden relacionarse y jugar. Aquí no existía la habitación para visitas y los padres participan en los juegos y travesuras de sus hijos. Se puede decir que el pensamiento de su amiga Ellen Key, les influye en su deseo de dar a sus hijos una crianza más libre que la de sus contemporáneos, pero es parte de su propia visión de la vida el que la vida doméstica acerque a grandes y pequeños⁵⁵⁴.

Las visitas a la casa quedan a veces reflejadas en los cuadros, como cuando el príncipe Eugen la visita en marzo de 1902, alojándose allí, como ya se ha indicado anteriormente. Esto permite representar una de las costumbres familiares, el cantar y disfrazarse en forma de felicitación o regalo. La obra *Serenata de mañana* muestra la *Gammelrumet* (*La habitación antigua*), donde la cama quedaba escondida en un armario empotrado. Los versos escritos por Larsson son cantados por sus hijas, que estaban disfrazadas, siguiendo la melodía de un cancionero de la iglesia⁵⁵⁵.

A menudo llegan visitantes inesperados a *Lilla Hyttnäs*, según Rydin, las imágenes de su hogar son tan atractivas que todo el mundo se siente bienvenido. Con los años Karin y Carl permanecen más en casa, y su esposa sigue trabajando en nuevos diseños, mientras él pinta⁵⁵⁶.

Esta tradición de celebrar fiestas con disfraces y cantos, a modo de regalo, al despertarse queda plasmada en la obra *Un día de celebración*, 1898, como indica Gunnarsson. Los hijos de la pareja Larsson aparecen disfrazados de madrugada para celebrar el santo de una de las sirvientas. El dormitorio de las sirvientas, que estaba en la granja, es decorado por Karin Larsson, con tejidos diseñados por ella. La diseñadora

⁵⁵³LARSSON-GÅRDEN, Carl; RYDIN, Lena; PETERSON, Nisse. *Op.cit.*, pp. 90-92.

⁵⁵⁴RYDIN, Lena. *Op.cit.*, pp. 42-44.

⁵⁵⁵LARSSON, Carl *et al.* *Op.cit.*, p. 58.

⁵⁵⁶RYDIN, Lena. *Op.cit.*, p. 159.

mezcla colores y elementos tradicionales con nuevas ideas, y gracias a las pinturas de Carl Larsson somos testigo de su desarrollo artístico⁵⁵⁷.

Ya en 1894, la casa cuenta con una mezcla de la tradición sueca y de sus propias formas y colores, lo que para Gunnarsson, la hacen muy diferente de la casa original. Hay mezcla de estilos en su interior con una chimenea de inspiración inglesa, una veleta en forma de paleta en honor al artista, y la cabeza de un dragón nórdico que adorna el caballete del tejado, gárgolas medievales con el retrato de Larsson, vigas con extremos tallados en formas de animales y elementos de estilo japonés. La energía de los Larsson queda reflejada en los colores rojo y verde, y en su casa demuestran su capacidad de lograr grandes efectos a través de pequeños medios. El interior de la casa cuenta con riqueza de estilos y colores, ya que los Larsson mezclan muebles antiguos y de otros estilos, pero buscando siempre la simplicidad⁵⁵⁸.

La naturaleza y la vivienda están conectadas a nivel interno y externo, pues las plantas, el agua o los árboles de alrededor hacen de enlace entre la casa y la propia naturaleza. Los Larsson muestran un interés especial por las flores y su belleza, por lo el pintor suele reflejarlas siempre que puede en sus pinturas⁵⁵⁹.

Encontramos de nuevo en Rydin que Karin Larsson mantiene una relación más terrenal con la naturaleza, pero ella es una poeta, con mirada artística, cuando se trata de las flores. Sus arreglos florales son composiciones hermosas e inusuales que aparecen en muchas de las obras de su marido. Su carácter innovador la aleja de los gustos de su época, pues su capacidad de combinar y mezclar flores resulta inusual, pareciéndose más a la estética actual, pero siguiendo una estética japonesa. Muchas de las ideas y semillas usadas para sus plantas y flores provienen de sus viajes.

A finales de siglo, llega un periodo en el que las flores se unen a la estética romántica y la temática floral aparece en joyería, telas, porcelana, etc. La influencia francesa, su interés por la naturaleza y las flores transforman la decoración de forma inspiradora, al introducir la naturaleza y las flores⁵⁶⁰.

Nos parece importante recalcar que al visitar el hogar de los Larsson se ve que las flores y plantas son seleccionadas cuidadosamente por Karin, para que encajen en el

⁵⁵⁷ LARSSON, Carl *et al.* *Op.cit.*, p. 56.

⁵⁵⁸ GUNNARSSON, Torsten *et al.* *Op.cit.*, pp. 237-238.

⁵⁵⁹ LARSSON-GÄRDEN, Carl; RYDIN, Lena; PETERSON, Nisse. *Op.cit.*, p. 103.

⁵⁶⁰ RYDIN, Lena. *Op.cit.*, pp. 107-109.

interior del hogar. Desde nuestra perspectiva cuando observamos las acuarelas situadas en *Lilla Hyttnäs*, se percibe que las plantas y los ramos fluyen de manera natural, creando una atmósfera grata en el ambiente. Debemos recordar que si la familia sale al exterior para disfrutar de la naturaleza como algo habitual, lo mismo ocurre cuando introducen la naturaleza en sus vidas y en el interior de su hogar. Carl Larsson tiene facilidad para retratar a niños, pero también es capaz de retratar flores y plantas con la misma sensibilidad, convirtiéndolas en una expresión maravillosa de su amor por la naturaleza.

El jardín de Sundborn se convierte durante el verano en una sala al aire libre para la familia y Karin Larsson es la principal diseñadora de esos espacios. Rydin explica que las sillas y mesas se trasladan al exterior o al interior, según las necesidades. Las plantas, tras pasar el invierno en el taller, pasan a alojarse al porche, al aire libre. Los jardines franceses les inspiran a tratar de lograr que la vegetación y las flores prosperen en el jardín. Las dificultades del clima sueco no les impiden tener un jardín hermoso y con influencia francesa, lo que lo diferencia de los jardines coetáneos en Suecia. Este jardín debe ser de fácil de mantener, pues sirve de disfrute y toda la familia, incluidos los niños, que participan en su cuidado. El resultado es un jardín con una sensación de libertad natural que se muestra como otro espacio práctico del hogar⁵⁶¹.

Siguiendo con la investigación de la misma autora vemos que los árboles se plantaban con mucho cuidado alrededor de la casa, pues tenían un papel importante, el de crear belleza al ser observados desde el interior y el de proteger la casa desde el exterior. La compra de la granja *Spadarvet*, cercana a su casa, hace que haya dos jardines y huertas para cuidar. Las frutas y verduras crecían en abundancia y a finales de verano se trataba de poner en conserva en su mayoría. La alimentación de una gran familia necesitaba de mucha planificación y con la llegada de la Primera Guerra Mundial se hace esencial producir de todo para poder abastecer su cocina. El espíritu innovador de Karin Larsson la anima a construir además un amplio invernadero y un gran huerto⁵⁶².

Rydin y Peterson sostienen que la aceptación del público, durante casi un siglo, de los ideales de Larsson en el hogar se debe en cierto modo a que permitieron que las

⁵⁶¹*Ibid.*, *Op.cit.*, pp. 132-134.

⁵⁶²*Ibid.*, p. 138-141.

generaciones posteriores pudieran descubrir su propia versión de los Larsson. En Alemania, durante la década de 1920, se alaba su contribución al enseñar a la sociedad a llevar el exterior al interior del hogar. Las ideas de Carl y Karin Larsson, como equipo que comparte ideas y proyectos, sigue creciendo y desarrollándose durante mucho tiempo. Como nuestro creador dice: *‘Una casa no es un objeto sin vida sino una entidad viva, y como en todo lo que está viva se debe obedecer las leyes de la vida: debe seguir cambiando de momento a momento...’*⁵⁶³

Debemos destacar un elemento, pues desde nuestro punto de vista resulta innovador, los Larsson evitan tener un solo estilo en la casa o en las habitaciones, algo común en su época. En *Lilla Hyttnäs*, se mezcla lo antiguo y lo moderno en la mayoría de las habitaciones, y aunque a veces existe un estilo un poco diferente entre una habitación y otra, esto permite que la casa muestre su personalidad, sorprendiéndonos como si tuviera estados de ánimo. Esos espacios tan cálidos invitan al visitante a sentarse, a unirse a la familia y a disfrutar de sus jardines. Para nosotros, la casa es una casa personal, pensada para ellos, hecha con el corazón y por ello logra tener su propia personalidad incluso casi cien años después de su sus habitantes la dejaran. Si comparamos los espacios de entonces con los de ahora vemos que no es grande, pero sí práctica e íntima, más cercana al pensamiento contemporáneo.

El estudio de Rydin considera que aunque la economía familiar mejora y la casa también se enriquece, las habitaciones no llegan a estar cargadas o a mostrar el estatus social de sus dueños, a través de sus riquezas. Siguiendo con su estilo propio, el interior se muestra modesto y sencillo, pero el exterior es festivo y acogedor. La extraña disposición, el uso de sus colores fuertes, el estilo sencillo y con carácter provisional, muestra que este hogar es el de unos artistas⁵⁶⁴.

Lilla Hyttnäs cambia mucho desde sus comienzos hasta que se convierte en el hogar de los artistas y sus hijos, según Colorado. También se convierte en una atracción turística, para más tarde, en 1942, pasar a convertirse en un museo. La casa influencia de forma considerable a toda Escandinavia y simboliza una familia feliz y sana. En

⁵⁶³LARSSON-GÅRDEN, Carl; RYDIN, Lena; PETERSON, Nisse. *Op.cit.*, p. 142.

⁵⁶⁴RYDIN, Lena. *Op.cit.*, pp. 88-90.

1997 se hace una importante exposición sobre los Larsson en el Victoria and Albert Museum, en Londres, titulada: '*Carl y Karin Larsson: Creadores del estilo Sueco*'⁵⁶⁵.

Cuando reciben la casa, como sostiene Rydin, la pareja es joven y tras su estancia en Francia, descubren toda la cultura popular de Dalarna, sintiéndose muy influenciados por ella. En un principio, al tener poco dinero, se adaptan al mobiliario heredado de las tías, que era simple. La pareja sigue por ese camino, en el estilo del interior de su hogar, que está dominado por la imperfección con encanto. El hecho de que son dueños, por primera vez, de una casa es lo que los anima a crear su ambiente propio, haciendo uso de formas y de un gran sentido del color⁵⁶⁶.

Otra autora Cieraad, comparte el pensamiento del catedrático canadiense de arquitectura, Witold Rybczynski, que define la calidez de forma diferente a la pulcritud, porque lo importante en un hogar es que muestre que alguien vive ahí. La vida diaria debe reflejarse en la familia, la intimidad y la devoción por el hogar. Algunas pinturas holandesas del periodo del siglo XVII, ya nos muestran que los hogares son una manifestación de la intimidad y de la calidez del hogar de la clase media. Para este pensador incluso el desorden cotidiano de un hogar es un ejemplo de la vida real de una familia y contribuye aun más a la formación de imágenes que se hacen populares⁵⁶⁷.

En cierto sentido podemos pensar que es extraño no saber por qué el hogar de los Larsson parece tan acogedor incluso hoy en día. Una vez se entra en *Lilla Hyttnäs*, descubrimos que al dejar las puertas de su hogar abiertas, la familia permite la libertad del visitante, la socialización y el juego. Desde nuestra perspectiva vemos que la casa trata de ser práctica con el uso de alfombras de trapo, de las telas cubriendo el sofá y las sillas aparecen en obras, por lo que todo está ahí para su disfrute. La vida de la casa también queda de manifiesto en la decoración, que es colorida y sencilla, como si siguiera las normas de composición de una obra de arte, tratando de mantener un equilibrio interno en la obra. La luz es elemental, por lo que las ventanas están libres de pesadas cortinas durante el día, haciendo que las estancias pasen a ser más acogedoras al llegar la noche, pero no oscuras, como ocurría en las habitaciones de la época. Para nosotros es difícil pensar que se puede recrear este espacio, ya sea en otra casa o en un

⁵⁶⁵COLORADO CASTELLARY, Arturo. *Diccionario del arte del siglo XX*. Madrid. Complutense, 2001, p. 451.

⁵⁶⁶RYDIN, Lena. *Op.cit.*, p. 86.

⁵⁶⁷CIERAAD, Irene. *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. Syracuse, Syracuse University Press, 2006, p. 13.

museo, pues su capacidad de cambiar con las estaciones le permite renovarse, al estar en sintonía con su entorno.

Lena Rydin se pregunta, como otros muchos, por el modo en el que los Larsson consiguen la inspiración para crear su espectacular hogar, pero por desgracia no hay casi nada escrito sobre sus fuentes de inspiración, dejando a nuestra imaginación el adivinar lo que venía de cada uno. La realidad de esta pareja es que ambos se inspiran mutuamente, complementando el capricho de uno y de otro. Al pintor le gustaba decorar las habitaciones, las puertas y gabinetes, enriqueciéndolos con guirnaldas y con su fantasía. Karin Larsson, por otro lado, utiliza un lenguaje más austero que da equilibrio a las habitaciones con su uso de tejidos, bordados, tapices y muebles. Ambos crean un estilo informal pero refinado al mismo tiempo⁵⁶⁸.

6. Karin Larsson, creadora y colaboradora en la obra de Larsson

Desde nuestra perspectiva, el personaje de Karin Larsson se nos presenta de forma ambivalente, si por un lado tenemos constancia de su formación artística y de su obra como diseñadora; por otro lado, también vemos que su vida y su contribución artística han quedado limitadas en términos de investigación. Es por ello que consideramos necesario estudiar a la diseñadora, pues su papel en la creación de este hogar es fundamental.

Un elemento a destacar, según Lena Rydin, es que no sabemos mucho de la infancia de Karin Bergöö, pero sí que tiene la suerte de que su padre intenta que sus hijos cultiven sus talentos y que su madre contribuya a que su infancia sea segura, con juegos y cuentos de hadas. Su padre, Adolf Bergöö, es un hombre emprendedor, que comprende antes que otros la importancia que tiene la llegada del tren y las posibilidades de éxito de los negocios de envíos. La familia Bergöö es el ejemplo de la típica clase media, que surge a finales del siglo XIX, y en la que se basa un importante sector del mapa social sueco. En el hogar de los Bergöö, *Vita Huset (La casa blanca)*,

⁵⁶⁸RYDIN, Lena. *Op.cit.*, p. 70.

situada cerca de la estación de tren de Hallsberg, vive la familia, numerosa como era costumbre en aquella época, al tener a su abuela, su tía y a unos primos huérfanos, además de sus padres y sus dos hermanos. Como el colegio está lejos, Karin Bergöö tiene una institutriz, y muestra una orientación práctica y artística desde niña. Durante un tiempo su madre alquila un apartamento en Estocolmo para que sus hijos puedan estudiar en la ciudad y, con dieciséis años, la joven comienza ahí su formación artística⁵⁶⁹.

La formación artística de Karin Bergöö hace que sea minuciosa en el uso del color, de las formas y le abre la mente a nuevas tendencias en el arte. En su juventud va a escuelas de arte de Estocolmo y ya en 1880 marcha, con otro grupo de artistas femeninas, a Francia, hasta que tras casarse con Carl Larsson deja de pintar.

A finales del siglo XIX solía haber una crianza de los niños sin mucha afectividad y con una marcada distancia entre padres e hijos. Karin Bergöö disfruta de la cercanía de sus padres que son abiertos de mente y confían en sus hijos hasta el punto de permitir que se marche a París para seguir sus estudios de arte. Su padre, interesado en su arte, es uno de sus primeros modelos y su hija trata de corresponder a la confianza de sus padres, informándoles mediante cartas de que su vida se corresponde con lo que ellos esperan de ella en ese país⁵⁷⁰.

A nuestro parecer, resulta crucial considerar que la infancia de la diseñadora se convierte en un modelo que ella más tarde trata de trasladar a sus hijos, pues la confianza y la libertad son unos elementos que ya vemos en su educación. La posibilidad de estudiar y formarse a nivel artístico no queda limitado a un nivel formativo básico sino que al formarse en un ámbito internacional logra ampliar su perspectiva de la vida y enriquecerse tanto a nivel artístico como personal.

Recabamos de nuevo las opiniones de Rydin que mantiene que su periodo de formación artística en Francia no es perceptible hasta que reciben su casa de *Lilla Hyttnäs*, es entonces cuando empieza a divertirse con la decoración de interiores. La polifacética artista aparece en cierto modo en todos los rincones de su hogar. Sus diseños vanguardistas de muebles, sus tapices modernistas, sus soluciones prácticas en la decoración de interiores, como el crear lugares de almacenamiento, consigue que la

⁵⁶⁹*Ibid.*, pp. 14-16.

⁵⁷⁰*Ibid.*, p. 28.

casa sea diferente. La unión de elementos decorativos pesados como sus muebles los compensa con otros más ligeros, logrando un entorno más interesante. No es extraño que en ausencia de su esposo se haga responsable de supervisar el trabajo de los artesanos o los albañiles durante las reformas. Sus muebles, diseños y telas modernistas, son difundidos a través de los cuadros de Larsson. No es hasta la década de 1960 que se descubre la verdadera importancia de su diseño textil⁵⁷¹.

La obra de remodelación y decoración de Lilla Hyttmä is inicialmente sólo atribuida a Carl Larsson, pero con el tiempo se ha ido concediendo más valor al papel de su esposa en la creación del hogar artístico.

Tomando la referencia de otra crítica, Banham, encontramos que Karin Larsson se forma y se prepara como artista, pero deja su carrera para criar a una familia de ocho y llevar adelante su hogar. Su capacidad de diseñar algo práctico y bello queda patente en muchos detalles del hogar. Destacan muebles como sus estanterías, con un moderno diseño geométrico que permite dejar pasar la luz al poner plantas junto a la ventana. Otro de sus diseños es una mecedora del estudio, que destaca por su austeridad y diseño innovador. Se dice que el carpintero la llevó a su casa por la noche, pues no quería que lo asociaran con algo tan antiestético. El estilo de la diseñadora es austero y particular, lo que compensa el estilo del pintor que tiende a ser más sentimental y abundante tanto en cuadros, como en la ornamentación floral⁵⁷².

Otro autor Greenghalgh, expone que las mujeres artistas que salen a distintos puntos de Europa para formarse con sus compañeros artistas durante la década de 1880, comparten además sus intereses por el paisaje artístico y por la vida cultural del café. Una década más tarde, en 1890, se considera que la mujer no tiene la capacidad creativa o artística de crear artes mayores. Es por ello que muchas tratan de expresarse en las artes aplicadas, encontrando refugio a su creatividad.

El papel de la mujer en el mantenimiento de la herencia textil sueca lo defiende Kerstin Wickman en 1985, al destacar la labor de Lilli Zickerman que se dedica, en la década de 1890, a hacer un inventario de las formas artísticas de artesanía y tejidos por la granjas de todo el país. En el Reino Unido, William Morris hace lo mismo investigando las antiguas formas de artesanía, los tintes tradicionales y los antiguos

⁵⁷¹*Ibid.*, pp. 10-13.

⁵⁷²BANHAM, Joanna (ed.). *Encyclopedia of Interior Design*. Nueva York, Routledge, 2015, p. 699.

métodos de producción. Kerstin Wickman investiga las técnicas y los materiales usados y recibe el apoyo del príncipe Eugen y de la asociación de artesanía sueca *Svensk Hemslojd* en 1899. Su amplia investigación se lleva a Museo Nórdico y a la Escuela Nacional de Arte y Diseño, para inspirar a los jóvenes artistas del tejido.

Zickerman conoce la labor de Karin Larsson en el estudio de los tejidos y bordados populares y su posterior modernización. La diseñadora borda y teje, produciendo obras de gran calidad. Estos diseños, de marcado carácter innovador, quedan reflejados en las obras de su esposo, que reproduce escenas familiares con su hogar como fondo. Karin Larsson practica, desde el anonimato, lo que su marido predica al público a través de las acuarelas. Según Paul Greenhalgh, Karin Larsson es la que establece la moda por el diseño de interior sueco desde entonces⁵⁷³.

La diseñadora y artista aprende a coser y bordar en su propia casa, en una época en la que la feminidad y los bordados se consideran como sinónimos. Siguiendo con la investigación de Rydin, hallamos que la sociedad patriarcal de entonces establece una idealización de la mujer, que se ve piadosa y dulce mientras trabajaba en sus bordados y telares. Si en un principio borda lo que ve a su alrededor, pronto pasa a cambiar sus diseños haciéndolos abstractos, al usar temas inusuales. Cuando a principios de 1900 se hace con un telar comienza su camino en el modernismo, con un estilo sobrio y personal.

En la ya citada exposición en Londres, en el Museo Victoria and Albert, se dedica toda una habitación a los tejidos y bordados de Karin Larsson, por lo que se consideraba por primera vez en un contexto internacional, que ambos habían sido co-creadores⁵⁷⁴.

Siguiendo con la línea de investigación de Rydin vemos que sus tejidos o bordados están condicionados por la habitación a la que van a ser destinados. Los colores que usa son fuertes evitando los tonos suaves. La fuerte personalidad de las habitaciones hace que sus tejidos tengan siempre una base clara en la que sobresale su decoración en tonos fuertes⁵⁷⁵.

Hidemark, Snodin y Stavenow consideran que en la actualidad se piensa que Karin renunció a la pintura para dedicarse a la familia, pero la verdad es la diseñadora

⁵⁷³GREENHALGH, Paul. *Quotations and Sources on Design and the Decorative Arts*. Manchester, Manchester University Press, 1993, pp. 101-102.

⁵⁷⁴RYDIN, Lena. *Op.cit.*, pp. 9-10.

⁵⁷⁵*Ibid.*, p. 88.

no se siente víctima sino una mujer plenamente feliz, realista, práctica. Su papel como modelo, esposa y crítica de la obra de su esposo, le permite trabajar creando ambientes e introduciendo la naturaleza mediante bellos arreglos florales o plantas en las obras del artista⁵⁷⁶.

Desde nuestra perspectiva actual podemos considerar que Karin Larsson parece tener que renunciar a su carrera profesional tras casarse, pero en realidad lo que hace es desarrollarse a otro nivel artístico, no menos importante. Recordemos la importancia que Morris daba a los bordados y a los tapices, considerándolo la mayor manifestación artística. Morris decide pasar a las artes decorativas por no considerarse lo suficientemente bueno como para pintar al nivel de sus compañeros. En el caso de Karin Larsson, descubrimos que al vivir con un artista pintor, su interés por el arte no disminuye sino que se transforma, tomando la decoración, el diseño de bordados y tejidos desde una perspectiva novedosa.

Carl Larsson contribuye a establecer y propagar el romanticismo con sus obras, y su esposa participa en el proyecto con entusiasmo. Como indica Lena Rydin, Karin contribuye, con su interés vital y curioso por el arte popular, al diseño de un traje tradicional para la región de Dalarna, que sigue usándose en la actualidad. Su capacidad de captar rasgos estilísticos populares y de transformarlos de forma libre y artística, queda de manifiesto en muchas de sus obras.

El hogar creado por la pareja presenta una clara reminiscencia del hogar de los campesinos, con el uso de la simetría en la decoración, de las puertas como unidad decorativa y de tejidos en el respaldo de los sofás. El conocimiento del uso del color de los Larsson es similar al de los artistas populares, que saben qué tonos deben armonizar con la luz y el paisaje⁵⁷⁷.

La investigación realizada por Söderholm, considera que las nuevas manifestaciones textiles de Karin caracterizan los interiores de *Lilla Hyttmäis*. El trabajo en equipo del matrimonio Larsson resulta muy especial pues Karin era modernista, mientras que el pintor huía del arte contemporáneo. Su voluntad es innovadora pero sin

⁵⁷⁶HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, pp. 165-167

⁵⁷⁷RYDIN, Lena. *Op.cit.*, p. 61.

modelos claros y su periodo más creativo es cuando toman Sundborn como residencia permanente⁵⁷⁸.

Los tejidos de Karin, según Gunnarsson, suelen ser estéticamente experimentales y se caracterizan más por la improvisación que por la perfección técnica, logrando posicionarse a la vanguardia en el diseño de muebles y de moda. Entre sus obras más famosas destacan la silla y la mesa del gran estudio, en 1906, que tienen un diseño muy avanzado para esa época. Por otro lado encontramos que la forma de colocar las camas en los cuartos de los niños revela su experimentación lúdica en la disposición de muebles⁵⁷⁹.

En opinión del crítico Martin Olin, la vida de Karin está dividida, pues a veces es partícipe de la vida social de Larsson y otras se queda en su casa de Sudborn, al no poder acompañar a su esposo. Karin asume la mayoría de las responsabilidades prácticas del hogar, pero a nivel artístico no hay duda de que ambos cooperan. *Lilla Hyttmä* es un proyecto de vida que ambos comparten, con elementos comunes como la jardinería, las tradiciones navideñas, los hábitos de lectura y la pequeña granja. La gastronomía tiene un papel muy importante pues además de tomar comida tradicional sueca, también preparan recetas de comida francesa o italiana. La vida que la pareja lleva sigue el modelo burgués, pero integrando los ideales de la clase campesina⁵⁸⁰.

Encontramos de nuevo en la investigación de Gunnarsson que Karin Larsson además de diseñar la ropa de sus hijos, diseña la suya, creando un el estilo personal en la moda. Abandona el corsé pero introduce vestidos amplios y cómodos que completa con delantales prácticos y decorativos, introduciendo una reforma en los atuendos. Sus hijos llevan trajes con tejidos estampados a rayas o cuadros que suelen ser muy simples. Por desgracia, su originalidad y sus esfuerzos creativos quedan siempre limitados a las paredes de la casa o a la reproducción de algunos de sus diseños en las obras de su marido⁵⁸¹.

Otro elemento interesante aparece en el estudio de Condra, que expone que la mayoría de los niños del siglo XIX aparecen generalmente con una actitud rígida e inofensiva, con una estética muy conservadora. La sociedad sueca impone, por aquel

⁵⁷⁸SÖDERHOLM, Carolina. 'Carl Larssons liv var långt ifrån en idyll'. *Populär Historia*, núm. 7, 2008. [en línea]: <http://www.popularhistoria.se/artiklar/carl-larssons-liv-var-langt-ifran-en-idyll/>, [Consulta: 30 julio 2015]

⁵⁷⁹GUNNARSSON, Torsten *et al. Op.cit.*, p. 241.

⁵⁸⁰LARSSON, Carl *et al. Op.cit.*, p. 12.

⁵⁸¹GUNNARSSON, Torsten *et al. Op.cit.*, p. 241.

entonces, que los niños se vistan al modo de los adultos, por lo que no pueden jugar libremente por miedo a ensuciarse. Esto se mantiene hasta casi mediados del siglo XX, pero hay cambios anteriores, con la influencia del movimiento estético británico. Lo mismo ocurre con la ropa de los adultos que pasa a ser más cómoda y con un diseño muy característico⁵⁸².

Apoyándonos nuevamente en el juicio crítico de Rydin entendemos que la diseñadora va por delante de su tiempo, al permitir que sus hijos vistan de forma alegre y cómoda, permitiéndoles jugar y ser ellos mismos, unos niños vivos y naturales, como cuando aparecen en las imágenes de su padre. La influencia que Karin Larsson recibe para el diseño de la ropa de sus hijos le llega de diferentes direcciones, desde 1884 se siente influenciada por el estilo inglés en la moda infantil pues resultaba muy práctico. El uso de delantales, para ella y sus hijos, le llega de la influencia de las campesinas francesas o de su propia infancia. Cuando Larsson la retrata en su vida cotidiana, ella no aparece vestida de una manera especial, sino que lleva su ropa de diario, por lo que siempre nos parece muy cercana⁵⁸³.

La reforma lanzada desde el Reino Unido, como indica Calloway, en el que se buscaba un estilo más cómodo y estético la influencia mucho. Muchas mujeres feministas seguían la moda, usando corsés, pero comienza una campaña liderada por reformadores de la moda que patrocina una ropa más cómoda y saludable, llegándose a convertir en una moda⁵⁸⁴.

Debemos de entender que a finales del siglo XIX todavía existe una relación respetuosa hacia los tejidos teniéndose en cuenta, al igual que se hace con los muebles, la necesidad de la reutilización. En el caso de la diseñadora, desde nuestro punto de vista, consigue adaptar los modelos establecido por la sociedad a un estilo particular, en el que la practicidad y la naturalidad al combinar tonos, colores y estampados es uno de sus mayores logros. No debe de sorprendernos que se sienta influenciada por el movimiento estético, si tenemos en cuenta que sus bordados y tejidos siguen esa corriente. Desde nuestra perspectiva, la creación de una ropa con estilo personal no es por un deseo de ser diferente, sino una consecuencia de su espíritu práctico y sencillo. Los numerosos embarazos por los que pasa y el constante trabajo en casa hace que

⁵⁸²CONDRA, Jill. *The Greenwood Encyclopedia of Clothing through World History: 1501-1800*. Westport, Greenwood Publishing Group, 2008, p. 82.

⁵⁸³RYDIN, Lena. *Op.cit.*, pp. 97-99.

⁵⁸⁴CALLOWAY, Stephen (ed.). *Op.cit.*, p. 204.

busque un estilo cómodo, en el que con tan sólo cambiar el estampado o el color de la tela le permite tener un vestido totalmente diferente. La simplicidad de formas en sus bordados se transforma en sencillez al combinar tejidos y formas que logra poner de moda, gracias a la difusión de sus ideas en los cuadros de su esposo.

Hidemark, Snodin y Stavenow consideran que la diseñadora se convierte en una figura reconocida cuando en 1913, la mayor revista semanal sueca *Idun*, hace un tributo a su esposo y se reconoce públicamente su papel en la vida del artista, es decir, se paga tributo a la esposa del artista. Es así como se la compara con las esposas de grandes artistas como Rosetti.

Karin Larsson trabaja en el diseño de los tejidos de su hogar y su familia. Sus modernos diseños y su forma tan característica de vestir se extienden rápidamente a través de la distribución de las escenas hogareñas de Larsson. Es retratada como mujer ideal, convirtiéndose en protagonista de muchas obras de su esposo que la pinta continuamente de forma idealizada, como una Madonna, destacando su importancia⁵⁸⁵.

Cashman, Mould y Shukla consideran importante la contribución de la pareja Larsson al restablecimiento de los trajes populares, ya que, como hemos anotado antes, la diseñadora crea el traje regional de Dalarna. Más tarde la pareja en colaboración con otro artista, Gustav Ankarcrona, inventan un traje, que en un principio llevaban los que aun no tenían un traje regional, pasando a ser adoptado como el traje nacional posteriormente⁵⁸⁶.

De acuerdo con Hidemark, Snodin y Stavenow sus diseños modernistas llegan al público con la publicación de *Ett Hem*. Sus tapices y tejidos son novedosos, en comparación con otros, por su novedosa concepción, inspiración y libre elección de materiales. Para Karin Larsson lo importante no es la perfección en simetría y detalles, sino el enfoque innovador. La mayoría de los tejidos y producciones se convierten en regalos para su esposo o amigos cercanos, quienes los valoran y admiran⁵⁸⁷.

Rydin señala que resulta bastante curioso que a Larsson, que casi sentía aversión por el arte moderno, le gustara el estilo modernista de su esposa. El pintor suele buscar un lugar destacado en su obra, para exponer los diseños nuevos de su esposa. El que el

⁵⁸⁵HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, pp. 160 -162.

⁵⁸⁶CASHMAN, Ray; MOULD, Tom; SHUKLA, Pravina. *Op.cit.*, p.162.

⁵⁸⁷HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, pp. 171 – 173.

diseño de Karin Larsson apareciera representado en sus cuadros, permite que se haga un seguimiento de su experimentación y desarrollo artístico. Se debe señalar que pocos artistas reciben una aprobación y exposición de sus obras tan inmediata como la suya.

La diseñadora es capaz de trabajar en tapices y experimentar con colores y formas, siguiendo un boceto simple. Hay tres elementos claros en sus tejidos: audacia, abstracción y simplicidad. Ella logra, a través de las figuras geométricas y las formas vegetales, que se establezca cierto movimiento. Lo importante es la obra total y, como era una mujer práctica, encuentra soluciones técnicas y efectivas en su trabajo.

Cuando Carl Larsson cumple los 50 años su esposa diseña una cortina realizada con el telar, *La rosa del amor*, que es su primera obra destacada. Otra de sus obras: *Los cuatro elementos*, presenta una visión abstracta, pues es diseñada pensando en un lugar especial en el comedor. La diseñadora crea las obras pensando en lugares concretos, es decir las adecua al espacio, a la luz y a la finalidad para la que es creada.

Otros diseños significativos de Karin Larsson son sus bordados y su obra *Solroskudde (El cojín del girasol)*, de 1905, es el más fresco de todos. Durante el periodo modernista los girasoles se convierten en uno de los temas más populares entre arquitectos, pintores y diseñadores. La época en la que los Larsson estuvieron en Francia despertó su fascinación por todo lo relacionado con Japón. La casa tenía muchos elementos de influencia japonesa, pero también en la obra de la artista. Este bordado para cojín se muestra radicalmente moderno por la disposición de las flores en las esquinas y por la combinación de colores azul y amarillo, que en esa época no se unían a nivel artístico, pues parecía inaceptable⁵⁸⁸.

La llegada de la Primera Guerra Mundial y sus horrores afectan a la pareja y a la diseñadora especialmente que realiza, *Krigskudden (El cojín de la guerra)*, un bordado para cojín con un diseño con fuego y llamas de morteros. El bordado es muy diferente por llevar un mensaje político y estar cargado de emociones. Esta obra ejemplifica que cuando la adversidad toca a los dos artistas y ambos responden de forma artística⁵⁸⁹.

Cavalli-Björkman considera que Karin Larsson es el centro de la obra artística de su marido, pero aunque aparece en numerosas escenas con hijos o en sus tareas diarias, hay pocos retratos de ella. Los primeros retratos, son en Grez, 1883, siendo en su

⁵⁸⁸RYDIN, Lena. *Op.cit.*, pp. 128-129, 150 *passim*.

⁵⁸⁹*Ibid.*, *Op.cit.*, p. 158.

mayoría de formato pequeño, pero en unas pocas líneas él capturaba fácilmente la esencia de su mirada. Larsson describe a su esposa así:

*‘en el ensueño, con sus ojos grandes, redondos y bovinos, su nariz que parece una patata diminuta en medio de su cara, el cual es obviamente su lugar normal, pero que parece especial aquí, de alguna manera’*⁵⁹⁰.

Uno de sus pocos retratos está en la puerta corredera del taller, antiguo estudio del artista. Aparece a gran tamaño, casi de frente, con un fondo unificado y con inscripciones. Este retrato tiene un lugar significativo cuando por el 60 cumpleaños de Carl, se hace una edición especial de la revista *Idun*, mencionada anteriormente. En esa portada aparece la foto de Carl orgulloso junto a la puerta/retrato, dejando clara la importancia de su esposa en su vida y obra. En el artículo ‘*Till fru Karin Larsson*’ de Wagner se le agradece su labor y trabajo como compañera de proyectos de su esposo, desde su hogar, con sus diseños y su contribución en la creación de un hogar artístico⁵⁹¹

Como explica Cavalli-Björkman, es gracias a Karin que su esposo siente seguridad y recibe ayuda con sus obras, pues ella crea los escenarios. Se puede pensar que la diseñadora le es difícil de retratar porque, en cierto modo, ella significa demasiado para el artista. Con el paso de los años la retrata de una forma más realista, dejando la imagen de mujer inalcanzable e indefinida. En la obra *La esposa del artista* de 1913, aunque su mirada asoma siempre calmada e inalterable, la diseñadora aparece más sabia y mayor. La forma en la que Larsson nos presenta aquí a su esposa nos recuerda un poco al retrato que hace de su madre, con el rostro ya arrugado y la posición de sus manos, que descansan en su regazo.⁵⁹²

Desde que se conocen por primera vez, el pintor ve en ella a la modelo y musa de su vida. Su primer cuadro familiar, un retrato tras su boda, es la primera obra de los retratos de familia y con un trasfondo de dulzura como los posteriores. La describe así:

*‘La representé en sus galas nupciales, mi esposa joven, ahí mismo en el centro del punto de la tierra, donde por primera vez yo me había sentido feliz y donde mi talento artístico había mostrado su primer brote en una planta hasta ahora inactiva’*⁵⁹³.

⁵⁹⁰LARSSON, Carl *et al.* *Op.cit.*, p.67-68

⁵⁹¹WAGNER, Elin. ‘Till fru Karin Larsson’, en NORDLING, Johan (ed.) ‘Idums Carl Larsson nummer’, *Gothenburg University Library, Idun*, núm. 21, 1913, [en línea]: http://www.ub.gu.se/fasta/laband/erez/kvinnohistoriska/tidskrifter/idun/1913/pdf/1913_21_carl_larsson_nummer.pdf, [Consulta: 09 agosto 2015], p. 344.

⁵⁹²LARSSON, Carl *et al.* *Op.cit.*, p. 68.

⁵⁹³KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, p. 22.

Cavalli-Björkman sostiene que aunque Karin Larsson deja de lado su carrera artística, no abandona su creatividad artística. Su decoración de interiores y su implicación en el cuidado del jardín son decisivas para su hogar. En la obra *Karin cultivando el semillero*, la encontramos tal y como su esposo la solía representar, concentrada, seria y ocupada con sus tareas diarias.

Karin es una mujer fuerte y activa, algo que no solía ocurrir en la literatura o el arte de entonces, que solía representar a las mujeres como débiles y frágiles. En una ocasión su esposo la retrata siguiendo la estética del siglo XIX, pues era popular retratar escenas de mujeres enfermas en cama y Karin protagoniza la obra *Convalecencia*. Tras haber sufrido una severa pulmonía Karin yace postrada en su cama de la casa de Estocolmo y su esposo aliviado la retrata una vez ha pasado lo peor⁵⁹⁴.

La actividad artística de Karin Larsson a nivel de bordados y de tapices nos resulta muy interesante por presentar unos elementos simbólicos muy destacados. Por un lado usa formas y colores con total libertad, pues no sigue la tradición impuesta por escuelas. Hemos considerado antes que su esposa logra desarrollar un estilo personal por su formación en la comunidad artística de Grez, cuando aparta de las formas tradicionales de su formación. Karin Larsson no aprende en escuelas, sino de las verdaderas artesanas o diseñadoras del bordado que le muestran los diseños tradicionales. Su carácter moderno, por las influencias internacionales y su formación artística, le permite reinterpretar lo aprendido, creando formas novedosas, que hasta en la actualidad parecen muy actuales. El reconocimiento público de su esposo por su apoyo, y el que, en cierto sentido, se le hace en la revista *Idum*, dejan patente que su vida no ha pasado ignorada, aunque su obra se vea siempre a la sombra de la de su marido. En su taller encuentra un tiempo para su creatividad, logrando poder dejar constancia de que su vocación artística sigue patente incluso cuando es una madre ocupada.

Como hemos visto la diseñadora posa en las obras de su esposo como modelo, por lo que se convierte en un personaje conocido no sólo en su país sino a nivel internacional. La imagen que Larsson presenta de su esposa como un ser dulce, paciente y sencillo hace que la que la sociedad crea que esa es la verdadera Karin Larsson. Nos parece importante recalcar, en nuestra investigación, que esta mujer que aparece algo

⁵⁹⁴LARSSON, Carl *et al.* *Op.cit.*, pp. 74-76.

pasiva en los cuadros, es en realidad una mujer fuerte, activa y práctica, una imagen muy alejada de la mujer del romanticismo.

Reiteramos el estudio de Rydin pues en él encontramos que las cartas de la diseñadora nos permiten conocerla mejor, pues nos muestran a una mujer enérgica, realista y con gran sentido del humor. No olvida sus raíces ni su niñez, que le aportó la seguridad necesaria para no dejarse guiar por las opiniones de los demás. Karin es natural, sin artificios y en cierto modo se siente como una mujer de la clase alta burguesa, por las comodidades de la vida en su hogar y por mantener entre sus contactos el círculo artístico y cultural de la época⁵⁹⁵.

Para Hidemark, Snodin y Stavenow, hay que señalar que como musa de su esposo permanece eternamente joven y despierta a la vida, mientras sus hijos crecen y abandonan el hogar. Por desgracia, su esposo no parece ver su verdadera contribución a su obra, puesto que para él la casa es la creación del artista Carl Larsson, lo que nos muestra claramente que era un hombre de su tiempo. Cincuenta años después de la muerte de la diseñadora, se empieza a descubrir su trabajo y a ver lo novedoso de su obra. Sus tejidos son vistos con ojos más frescos y pasa a ser considerada una de las primeras creadoras de tejidos del país⁵⁹⁶.

Basándonos en la opinión de Köster descubrimos que Carl Larsson consigue el prestigio social necesario y le ayuda a establecerse en la seguridad de la clase media con su matrimonio. Su esposa le daba, además, un entorno armónico y le ayuda también a desterrar las dificultades de la vida, convirtiéndolas en algo inspirador y alentador. Gracias a su esposa logra tener fe en la felicidad, una felicidad que comparte con otros en obras como *Ett Hem* donde ese tema es esencial, pues habla de conseguir un hogar feliz⁵⁹⁷.

En este capítulo de la investigación hemos tratado de entender mejor la relación artística y sentimental del pintor y su esposa, pero también la creación y contribución de la diseñadora al mundo del arte. La mujer mantiene desde tiempos ancestrales un papel esencial en el mantenimiento de las tradiciones y del saber popular. En el caso de Karin Larsson nos encontramos con una mujer con deseos de contribuir a la comunidad, manteniendo las tradiciones y creando otras nuevas que influenciarán a la sociedad de

⁵⁹⁵RYDIN, Lena. *Op.cit.*, pp. 78-80.

⁵⁹⁶HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, pp. 181-183.

⁵⁹⁷KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, p. 7.

forma indirecta a través de las obras de su esposo. La vida que tiene en el campo durante su niñez, la traspasa a la de su propio hogar, donde esa forma de concebir la vida y la educación de sus hijos queda como un manifiesto de una filosofía de vida alternativa, pero a la vez con una base en los valores fundamentales de la comunidad. Su proyecto de hogar, se asemeja al de pensadores como Ruskin, Morris o Key, pero como madre y artista encuentra una conexión entre estética y funcionalidad. Su unión y colaboración en un proyecto así nos permite ver, desde nuestra perspectiva, que el hogar puede tener vida propia, pues sobrevive al artista.

Para finalizar tomamos la obra de Rydin en la encontramos que tras la muerte de Carl Larson, Karin ya no reside en *Lilla Hyttnäs* permanentemente, por lo que la casa permanece cerrada durante largos periodos. En invierno, la casa no resulta cómoda para la vida, por lo que la abandona hasta el verano que vuelve a Sundborn, y su hogar se llena otra vez, con sus hijos y sus nietos. Tras la muerte del pintor, su esposa pasa a convertirse en la gerente de su legado artístico. La diseñadora no se aísla del mundo, sino que sigue siendo una mujer activa, realizando tejidos, aunque no tan audaces como sus obras anteriores, y en invierno ayuda a sus hijos, viviendo con ellos cuando la necesitaban. Fallece mientras duerme en 1928 y es enterrada junto a su esposo, en el cementerio de Sundborn.

Al morir Karin, sus hijos heredan la casa con sus muebles, decoración y obras de arte, pero sólo la utilizan como residencia de verano. Los turistas siguen apareciendo y sus descendientes siguen manteniendo el espíritu de hospitalidad que se vivía en la familia, pues los recibían y se la mostraban⁵⁹⁸.

7. El creador, sus relaciones sociales e influencias artísticas

La vida de Carl Larsson, según Berndt Arell, se ve afectada por su difícil infancia y por las relaciones con sus padres y aunque se siente muy apegado a su madre Johanna, hay una cierta tensión en su relación. En su autobiografía es duro con ella, al criticar su

⁵⁹⁸RYDIN, Lena. *Op.cit.*, pp. 158- 161, 146 *passim*.

falta de afecto filial y lo duro que resultaba ser consciente de que como hijo quizás la había idealizado⁵⁹⁹.

Sus sentimientos hacia otras personas suelen ser fuertes, siendo amigos o enemigos, y en determinadas ocasiones, ambas cosas a la vez. Per I. Gedin señala que esta ambivalencia también aparece en su trabajo, ya que necesita tener mucho contacto con su público o su trabajo y como lo expresa el crítico August Brunius:

‘[Uno se sorprende por] lo inseparable que es el hombre de su trabajo [...] el arte y la vida se han hecho uno, como quizás nunca antes en las artes suecas’.

El padre del artista es descrito en su autobiografía como diabólico y corrupto. Larsson siente un gran odio por su padre, algo que dura toda su vida, lo que le impide perdonarlo en su lecho de muerte, aunque lo intentó. Desde su punto de vista sus padres ni tuvieron interés por él, ya que ni siquiera trataron de evitar mostrarle su aversión, lo que provoca que su alma se endurezca y sienta aversión hacia sus progenitores.

Larsson no rompe su relación con sus padres ni cuando se hace un artista famoso e independiente. Les escribe cartas afectuosas en sus primeras estancias en París, contándoles sus logros y queriendo demostrar su inteligencia. Esos ejemplos de afecto son definidos por el propio escritor como hipocresía filial. A pesar de todo, el artista trata de dejar a un lado toda su crítica y los apoya en lo económico durante el resto de su vida⁶⁰⁰.

La investigación de Gedin continúa señalando que otra forma en la que mostraba su aborrecimiento por su padre, Olof, es a través de sus retratos. Es sorprendente que de su padre han sobrevivido varios, mientras que de su madre sólo haya uno. En su primer retrato del padre en 1885, se le representa como un hombre decrepito que trata de guardar las apariencias. Olof, nace en el seno de una familia de agricultores ricos, pero en su vida adulta trabaja como estibador y está largos periodos en paro. El dinero que hereda lo invierte en proyectos que no logran tener éxito. Con los años, Larsson les compra una casita de campo cerca de Sundborn. Los retratos que realiza de sus progenitores suelen dejar a su padre medio escondido, dándole más visibilidad a su madre, si esta aparece en la obra. A pesar de todo, muestra su buena posición social cuando les retrata, contribuyendo a que descansaran en sus años de jubilados.

⁵⁹⁹LARSSON, Carl *et al.* *Op.cit.*, p. 18.

⁶⁰⁰*Ibid.*, p. 106.

Hay una gran transformación en el trato a su padre en la pintura cuando realiza una obra, en 1902, en la que su padre y su hijo pequeño aparecen en la obra *Abuelo y Esbjörn*. Aquí su padre Olof, aparece disfrazado de señor, sentado en una silla, que está sobre una mesa, y tiene a su nieto admirándolo. La extraña composición deja de manifiesto que su posición elevada, no es real sino temporal y que, en realidad, el padre está posando para una de las obras del Museo Nacional.⁶⁰¹

En este mismo autor, Gedin vemos que en 1903, realiza otro retrato de su padre y lo sitúa en una mecedora, *Mi Padre Olof Larsson*. Este retrato aunque era para su propia casa, lo vende tres años después a un amigo pues sentía gran aversión. Aunque no hace más retratos de su progenitor, este aparece en dos de los lienzos que muestran la navidad en casa de los Larsson, primero en 1904 y luego en 1907, donde Olof representa al patriarca de la familia. Karin aparece al lado de su padre en ambas obras, pero al artista o no se le ve o aparece de espaldas a los invitados, como si aun siendo el anfitrión no quiere estar ahí.

La última pintura de su padre en 1909, lo muestra como un viudo, muy mayor y que aparece medio escondido por flores hermosas en su casita de campo. El contraste entre la figura del padre odiado que aparece medio escondido y oscurecido por una naturaleza bella y abundante resulta muy interesante para su estudio⁶⁰².

Desde nuestra perspectiva es importante ver que en sus cuadros y en sus libros Larsson parece afable y con una capacidad de amar increíble, pero el hecho que siente un rencor incontrolado y que no puede perdonar, también es significativo. Quizás al representar sus pensamientos y sus emociones en su biografía abre su corazón de tal manera que incluso con razones, rompe con la imagen idealizada que el público y nosotros tenemos de él. Para nosotros, su deseo de tomar al padre como modelo quizás está unido al de poder representarlo según sus intereses, decidiendo sobre el personaje que queda representado y haciéndole una crítica muy sutil, que sólo con el conocimiento de su obra y de su vida puede ser leída correctamente.

Arrel nos informa que Larsson se gradúa en la Real Academia en 1876, marchando a Francia al año siguiente, donde permanece varios años. Sus contactos con antiguos compañeros de la Academia de Estocolmo siguen siendo fuertes, pues muchos

⁶⁰¹*Ibid.*, p. 107.

⁶⁰²*Ibid.*, p. 108.

de ellos marchan como él al país galo. Las relaciones entre los artistas en este nuevo entorno son muy intensas, no sólo con sus antiguos colegas sino que se amplían a otros artistas nórdicos de la colonia. El artista disfruta organizando fiestas, dando discursos y escribiendo versos que luego lee a sus amigos. Su talento para los acontecimientos sociales le hace popular, pero es su generosidad con sus compañeros la que destaca de forma especial.

En la colonia nórdica, aunque es considerado un integrante popular y tiene muchos buenos amigos es, de alguna manera, diferente a muchos de sus compañeros, pues la mayoría cuenta con el apoyo de sus familias, que suelen ser ricas y gozar de estabilidad económica. La situación de Larsson es muy diferente pues no sólo viene de una familia pobre, sino que tiene que enviar dinero a sus padres. Solicita en repetidas ocasiones becas de estudios a la Academia para subvencionar sus viajes y estancias en el extranjero, y sólo recibe repetidas negativas durante años y sintiéndose resentido, a nivel personal, con la institución⁶⁰³.

Tomando de nuevo el estudio de Arrel advertimos que la vida en la colonia nórdica de Grez resulta despreocupada para los artistas, por lo que suele ser recordada con nostalgia y cariño. Georg Pauli, publica un libro titulado *Parispojerna (Muchachos parisienses)*, en 1926, donde cuenta muchas de las anécdotas y relaciones entre los integrantes de la colonia. La colonia suele ser bastante exclusiva pues, entre otras cosas, trata de dejar fuera todo lo que pudiera ser considerado peligroso para los artistas nórdicos de esa época. Por ejemplo, las amantes abandonadas eran consideradas un riesgo, por su tendencia a extorsionar a los artistas una vez se acababa la relación.

Hay otra mujer apareció en la vida de Larsson antes de que conociera a su esposa Karin, una de sus compañeras durante los tiempos de la academia, Wilhelmina Holmgren. La pareja tuvo un hijo que falleció, luego fue la madre la que muere cuando estaba dando a luz a su segunda hija, que también perece al poco tiempo. Pauli es discreto con otra relación que su amigo mantiene con otra mujer francesa llamada Gabrielle, a la que Larsson hace referencia en su autobiografía. Aunque todo esto aparece en las memorias del escritor y su esposa quería se publicaran sin omisiones,

⁶⁰³ *Ibid.*, pp. 8-9.

Karin decide esperar a que pasaran unos años antes de que se divulgaran. En su diario, Karin Larsson se refiere a las primeras amantes de su esposo como hermanas⁶⁰⁴.

Hay otro elemento interesante que Facos explica, y es que las relaciones de Larsson con sus compañeros artistas y coetáneos muestra casi toda la división social sueca de la época. Los que provienen de Estocolmo y se han formado en Francia, representan las tres clases sociales dominantes en las que se encontraba: la nobleza, con el príncipe Eugen, la clase burguesa, con Richard Bergh y Georg Pauli, y la clase trabajadora pobre con Carl Larsson. Entre sus compañeros está Anders Zorn, con el que tiene una relación de amistad durante el resto de su vida. Zorn era hijo ilegítimo, por lo que queda relegado a lo más bajo de la escala social y crece en Dalarna con la familia campesina de su madre. A pesar de las diferencias sociales entre los compañeros, Larsson forja también una fuerte amistad con el príncipe Eugen, que no disfruta de los asuntos de estado y prefiere verse inmerso en la pintura paisajística. Las diferencias sociales del príncipe y sus compañeros artistas no le impiden que él pueda actuar e interceder por ellos en los encargos públicos del gobierno o en los encargos personales, o incluso actuando como patrono⁶⁰⁵.

Rydin señala que los artistas Carl Larsson y Anders Zorn son amigos, viven bastante cerca y además provienen de familia modestas y terminan convirtiéndose en autores famosos. Zorn vive en Mora, en la zona de Dalarna a unas diez millas suecas de Sundborn. A diferencia de Larsson, Zorn no fue aceptado por sus suegros, cuando les propuso el matrimonio con su hija, Emma, por lo que la pareja se comprometió en secreto y se casó en 1885⁶⁰⁶.

Otra autora Miller, señala una similitud entre los Larsson y los Zorn. En 1887 Anders Zorn y su esposa Emma también crean un hogar artístico nuevo, en el que incluyen la casita de campo de su abuelo, que era antigua y tenía el estilo de la zona. La unión de esas dos casas logra que la construcción combine elementos decorativos de la zona, con los colores de Dalarna. En 1892 hacen la última expansión que logra una casa

⁶⁰⁴*Ibid.*, p. 9.

⁶⁰⁵FACOS, Michelle. *Op.cit.*, p. 12.

⁶⁰⁶RYDIN, Lena. *Op.cit.*, p. 156.

grandiosa, con una gran entrada, además de una zona para los invitados y los sirvientes en la segunda planta, dejando siempre a la vista la madera de sus paredes y techos⁶⁰⁷.

Las relaciones entre las esposas de Larsson y Zorn son muy cercanas, algo que señala Rydin. Ambas provienen de los círculos burguesas, están interesadas en el arte popular de la región de Dalarna, y apoyan el pensamiento nacional romántico de sus esposos. Su amistad se hace más fuerte con los años y el hecho de que los Zorn no tuvieran hijos hace que Emma Zorn ayude a su amiga con los niños. Es bastante habitual que los dos hijos más pequeños de los Larsson vayan de visita a la casa de los Zorn.

Las dos esposas de los artistas comparten el mismo interés por las actividades artísticas en los tejidos y por la tradición textil. Emma Zorn ayuda a formar, en 1905, una asociación para mantener la artesanía local de Mora. Además Emma ayuda a Karin, cuando no encuentra los colores deseados para sus tejidos, enseñándole las técnicas de tintes naturales de plantas⁶⁰⁸.

Según Miller, Carl Larsson y Andres Zorn no se consideran gente rural a veces, pues como Larsson dice en su autobiografía, desea volver a Estocolmo, donde están los de su clase: lo que entendemos por artistas. Ambos pensaban que la vida sencilla de los campesinos, con sus construcciones y artes tradicionales, sus mitos antiguos y las tradiciones folklóricas ofrece nuevos modelos de vida, de relación social y más importante, de identidad nacional⁶⁰⁹.

Reiteramos el estudio de Söderholm, que explica que August Strindberg, reconocido escritor, es uno de sus amigos del artista desde la juventud, siendo además uno de sus mayores apoyos en los primeros años como artista. Unos años más tarde, cuando Larsson ya se ha establecido y es un reconocido artista, Strindberg ataca con fuertes críticas al artista y a su esposa, en 1908, lo que afecta mucho a Larsson, haciéndolo más inestable emocionalmente, aunque este prefiere fingir que no sufre ante toda esta adversidad. A ese problema se suma la muerte de su hijo Ulf, lo que hace sufrir a la familia enormemente⁶¹⁰.

⁶⁰⁷MILLER LANE, Barbara (ed.). *Housing and Dwelling: Perspectives on Modern Domestic Architecture*. Nueva York, Routledge, 2006, p. 217.

⁶⁰⁸RYDIN, Lena. *Op.cit.*, p. 156.

⁶⁰⁹MILLER LANE, Barbara (ed.). *Op.cit.*, p. 219.

⁶¹⁰SÖDERHOLM, Carolina. *Op.cit.*

Como nos indica Gedin, antes del conflicto entre los dos amigos, Larsson realiza un retrato de Strindberg en 1899. Lo que le parece todo un reto, pues se siente muy estresado por pintar a un personaje conocido como él que además es amigo. Tras una jornada retratándolo, Strindberg queda tan contento con su obra que le pide que la considere terminada y que la deje tan sólo carboncillo⁶¹¹.

Reiteramos la investigación de Köster quien opina que la amargura que Larsson siente en la vida se muestra muy pocas veces, pero en uno de sus autorretratos, realizado en 1906, se retrata con un muñeco payaso en la mano que simbolizaba su sufrimiento interno. Los sacrificios del pintor a favor de la felicidad humana son ignorados por la sociedad, que en vez de entender que había algo más profundo en ese autorretrato, prefiere verlo como si se tratara de una travesura de un hombre con mucho sentido del humor. Pocos llegan a sentir parte de la amargura en su obra, y la mayoría se niega a aceptar la posibilidad de que sea verdadero⁶¹².

Siguiendo con la línea de este pensador encontramos que Carl Larsson no está solo ante sus problemas, como cuando recibe el ataque de Strindberg en su obra, *El nuevo libro azul*, teniendo amigos que acuden a apoyarle. Selma Lagerlöf, que es la primera mujer en tomar asiento en la Academia sueca en 1914, lo apoya tras el ataque de su amigo, demostrando ser una de sus buenas amigas. Nuestro artista realiza un retrato de ella por encargo del editor de la revista *Idun*, que lo reproduce en la portada al hacerse académica. Muchos de sus retratos de autores y amigos tienen el mismo estilo⁶¹³.

Nos parece interesante destacar que, desde nuestra perspectiva, Larsson en un ser social que necesita de contacto con artistas, pensadores y personas de la vida rural. Estas relaciones son esenciales para su futuro artístico, pues le permiten recibir encargos o comisiones, pero para él serán igualmente importantes a nivel personal. La vida de Grez simbolizaba la perfecta combinación, por encontrar libertad, poder compartir ideas, proyectos y técnicas con otros artistas. Entendemos que la vida en Suecia no tiene los mismos elementos que la de Francia, teniendo que buscar en su entorno, entre amistades, conocidos y colegas esa relación personal que le permitía crecer a nivel artístico, pero también como individuo. Es por ello que mantiene amistad con aquellos

⁶¹¹LARSSON, Carl *et al.* *Op.cit.*, p. 128.

⁶¹²KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, p. 8.

⁶¹³*Ibid.*, p. 130.

con los que comparte además una relación muy cercana, como Zorn, mientras que sufre considerablemente cuando Strindberg, hace un ataque público contra él y su esposa. Desde nuestra perspectiva, nuestro pintor, un ser sensible e inseguro, se reafirma al mantener buenos contactos, pero no parece perdonar un acto que vaya en contra de él o de su arte.

Según nos indica Facos, la ciudad de Estocolmo era muy pequeña en este periodo, en comparación con otras capitales europeas como París, por lo que casi toda la élite intelectual se conoce bien. Suelen leer los mismos periódicos, frecuentar los mismos restaurantes, veranear juntos, y acudir a las mismas representaciones y conferencias. La mayoría de los críticos de arte son académicos trabajando, y en muchas ocasiones son profesores o catedráticos en universidades prestigiosas. Los artistas que entran en la Real Academia, pasan a ser miembros de la élite cultural e intelectual de la capital. La vida social de la capital, se centra en reuniones en torno a cafés y restaurantes, pues no tienen galerías o exhibiciones de arte habituales. Primero se reúnen en casa de amigos y luego toman el modelo parisino de vida social, pero esto no se hace habitual hasta la última década del siglo XIX⁶¹⁴.

Las relaciones sociales de Carl Larsson quedan de manifiesto también en su pintura, según Cavalli-Björkman. Muchos de sus retratos femeninos son realizados en el periodo de 1895-1915. Entre sus amistades están mujeres importantes de la élite social de Estocolmo. Muchas son esposas de críticos o patronos de arte, y algunas actrices o cantantes famosas. El creador presenta a las mujeres de una manera libre y diferente que a los hombres, ya que se centra más en los rasgos personales.

Uno de los muchos retratos de mujeres notorias de su tiempo es el de Anna Norrie, cuyo retrato muestra una forma novedosa de presentar a una artista. Si hasta entonces la figura central de la obra solía ser el hombre, en esta obra la mujer es la que destaca, con su hija mirándola y su marido que aparece al fondo en un segundo plano. Si esto fuera al revés no nos sorprendería, pues las convicciones sociales establecen nuestra manera de ver las cosas. El modo ingenioso en el que el artista da la vuelta a las cosas y las convenciones, nos demuestra su disfrute al realizar esos cambios⁶¹⁵.

⁶¹⁴FACOS, Michelle. *Op.cit.*, p. 13.

⁶¹⁵LARSSON, Carl *et al.* *Op.cit.*, pp. 67-69.

Las mujeres de críticos de arte son otras de las muchas mujeres representadas en las obras de Larsson, siguiendo con la investigación de Cavalli-Björkman. En una de las visitas que recibe la familia, Larsson retrata a Anna-Stina Rydell, la esposa de uno de los críticos que apoyaban a los grupos en contra de la academia⁶¹⁶.

Debemos recordar que un buen retratista debe tener interés por las personas y lograr reconocer su espíritu, para dejarlo plasmada en la obra. Los retratos de sus amigos o de conocidos de Larsson le permiten unir la fisonomía y el espíritu, consiguiendo que un gesto defina al personaje que refleja en el lienzo. Para nosotros, los colores que emplea en los retratos no son tímidos ni apocados, como ocurría en muchas ocasiones en ese periodo, y su capacidad de crear una escena o una perspectiva novedosa y personal se convierte en uno de sus grandes logros. Pero debemos recordar que Larsson también hace retratos de las personas en sus textos, en los que de forma sencilla y con varias anécdotas introduce a un personaje con naturalidad. En su biografía explica que la ansiedad que sentía antes de mostrar el retrato final, pues temía lo que pensarán sus clientes.

Como vemos así lo explica en su autobiografía:

‘Pintar retratos era la cosa más aterradora que yo conocía, como ir a mi propia ejecución. Porque me asusta mucho lo que la gente ‘piensa’. No es me importe la crítica, pero es tan embarazoso imaginar las pobres criaturas atormentadas por hacer de modelo, sólo para estar más tarde expuesto a la posteridad de un modo desagradable. Todos ellos quieren que se les haga hermoso de alguna manera, o al menos que se les haga justicia y se sea compasivo. La necesidad de exigir un pago por el trabajo, y escuchar ‘gracias por la molestia’ lanzado con rasgos torcidos, encima de todo, es horrible’⁶¹⁷.

La investigación realizada por Arell mantiene que Carl Larsson tenía unos hábitos sociales un poco contradictorios, ya que aunque compartía periodos de tiempo con la mayoría de la élite cultural de su época, también pasaba otros periodos prolongados de aislamiento al permanecer en su casa de Sundborn. Carl tenía épocas en las que su vida era agitada en la capital con veladas en los teatros o comidas con intelectuales como los hermanos Laurin o Karl Otto Bonnier, y otras en las que su vida se centraba en su familia y su vida en el campo⁶¹⁸.

⁶¹⁶*Ibid.*, pp. 70-71.

⁶¹⁷LARSSON, Carl. *Jag, En bok om och på både gott och ont*. Estocolmo, Coeckelberghs, 1987, p. 197.

⁶¹⁸LARSSON, Carl *et al.* *Op.cit.*, p. 11.

Hay un elemento que Facos resalta y que es interesante para entender las relaciones sociales de Larsson. Los jóvenes artistas nacionalistas románticos, entre los que está Larsson, se sienten unidos por otra razón, su desacuerdo con la formación impartida por la Real Academia, a la que todos tenían que atender. Los alumnos se formaban con una tradición y unas técnicas centradas en la antigüedad clásica como el ideal estético, pues la formación había cambiado poco desde el siglo XVII.

Para artistas coetáneos a Larsson, como Bergh, el arte debe reflejar los valores y las ideas de su propia era, dejando que se refleje el carácter cultural de su tiempo. Otro de los compañeros artistas de Larsson, August Stridberg, manifiesta que la Real Academia tiene potestad en la mayor parte de los asuntos relacionados con el arte, pues sin su aprobación no se consiguen ni becas, ni promociones, ni recomendaciones o encargos oficiales. Es decir, el no apoyar a las academias los deja sin oportunidades. Muchos de los que marchan a Francia para ampliar su formación artística, se oponen a la academia, lo que tiene consecuencias para su carrera artística. Los estudiantes rebeldes siguen las modas artísticas más progresistas y marchan a centros como la colonia artística nórdica de Grez⁶¹⁹.

Encontramos de nuevo en Olin que las relaciones sociales son elementales para los artistas y la relación de Carl Larsson con Albert Bonnier, dueño de una casa editorial resulta fundamental para su carrera en muchos sentidos. Como ya se ha visto antes, Larsson trabaja como ilustrador desde su juventud y durante muchos años trabaja para Bonnier y para otras editoriales. En el caso de Bonnier, Larsson cuenta con la confianza de su jefe que le pagaba de forma anticipada, mientras trabajaba desde Francia. Sus dibujos al llegar a Suecia, se grababan en madera, pero el artista no podía controlar la calidad de las ilustraciones una vez estaban terminadas. Por ello que propone a Bonnier que una de sus compañeras de Francia, Tekla Lideström, que se había formado y tenía experiencia en este ámbito, trabaje como grabadora de madera, para así poder supervisar su obra final⁶²⁰.

Gunnarsson destaca algunas de las figuras predominantes a nivel cultural en aquella época, como Ellen Key, quien considera que la belleza no debe ser una abundancia en la vida sino una necesidad. La escritora coincide en sus ideas con las del

⁶¹⁹FACOS, Michelle. *Op.cit.*, p. 13-14.

⁶²⁰LARSSON, Carl *et al.* *Op.cit.*, p. 9.

matrimonio Larsson y, en 1899, publica sus ideales de belleza, el mismo año que nuestro escritor publica su libro *Ett Hem*⁶²¹.

Ellen Key es una escritora, educadora, feminista y colabora en los debates sociales de su época, como indican Ericsson, Ostergard y Stritzler. Entre sus obras destacan los ensayos por los derechos de las mujeres y niños en la educación pública y la vida social. Comparte los mismos círculos artísticos e intelectuales que la pareja Larsson, por lo que conoce su hogar. En su obra, anteriormente mencionada, *Skönhet för alla (Belleza para todos)* critica, como Larsson, la decoración de interiores de su tiempo, pues era aparentosa, oscura y poco práctica. Ella patrocina un estilo doméstico más personal, con objetos prácticos y colores pálidos. Sus opiniones, que resultaban fuertes, y su compromiso social, que quería cambiar el mundo, hacen que sus coetáneos sientan admiración o desprecio ante sus ideas⁶²².

Siguiendo el estudio de Gunnarsson descubrimos el papel importante que tuvo Ellen Key, que es la primera en destacar el hogar de los Larsson como modelo de para criar a unos hijos sanos, de decoración práctica, hermosa y al alcance de todos. Key alaba la publicación de *Ett Hem* y todas sus imágenes, pues estas influncian e interesan a la clase media en el desarrollo de un hogar más simplificado. La relevancia de la obra *Ett Hem* queda de manifiesto cuando el Museo Nacional compra, por iniciativa de Gustav Upmark, las acuarelas originales a Bonnier. Para Larsson su obra y su casa son simplemente una forma alternativa de decorar un hogar ideal⁶²³.

Una de las relaciones más difíciles, según Olin, por su posible influencia negativa en encargos oficiales, es la que Carl Larsson mantiene con el rey Oscar II. Desde la década de 1870, cuando el pintor ya trabaja como ilustrador, ya aparecen problemas entre el uno al otro. El rey es el benefactor real en todo lo relacionado con el establecimiento cultural y conservador, e intenta impedir que Larsson realice trabajos monumentales, y muy especialmente los de la escalera del Museo Nacional.

Oscar II había sido canciller de la Academia Real de Bella Artes desde su juventud, apoyando a la institución en todas las confrontaciones con los Oponentes, entre los que se encontraban Larsson y sus compañeros. Como señala Olin, el rechazo del artista hacia cualquier cosa relacionada con la Academia perdura muchos años,

⁶²¹GUNNARSSON, Torsten *et al. Op.cit.*, p. 237.

⁶²²ERICSSON, Anne-Marie; OSTERGARD, Derek E.; STRITZLER-LEVINE, Nina. *Op.cit.*, pp. 38-40.

⁶²³GUNNARSSON, Torsten *et al. Op.cit.*, pp. 239-240.

llegando a rehusar a una plaza como profesor en 1898. Más tarde, en 1903, olvidando un poco lo pasado, acepta la medalla Egron Ludgren, que la Academia le concede, pero su relación con los profesores de la Academia no era plena a nivel personal⁶²⁴.

Como señala el escritor Gedin, hay otras relaciones que resultan cruciales en la carrera del pintor, destacando entre ellas las relaciones de Carl con los hermanos Laurin. Por un lado estaba Thorsten Laurin, que era uno de los grandes coleccionistas de arte de su época además de ser editor en la empresa familiar. Se convierte en uno de los amigos más íntimos del pintor, dándole consejo o ayudándole a conseguir contactos y encargos. Su papel era crucial en la escena artística de su tiempo, siendo a su vez miembro fundador de la asociación Los amigos del Museo Nacional. Thorsten Laurin compra al artista su primera obra monumental *De Mina*, para su villa en Djurgården, una de las zonas más privilegiadas de la ciudad.

Por otro lado estaba su hermano Carl G. Laurin, quien era escritor, crítico de teatro e historiador. Tanto él como su hermano son admiradores de la obra de Larsson. Publica un libro de historia del arte en 1900, dedicando una parte muy destacada a Carl Larsson y Tobias Sergel⁶²⁵.

Tanto Beidore como Tanner consideran que una de las personas más influyentes en la carrera de Larsson fue su primer patrón Pontus Fürstenberg de Gotemburgo. Pontus y su esposa Göthilda, era una pareja mayor y sin hijos, que dona su fortuna a la vida cultural de la ciudad de Gotemburgo. Su galería de arte era de gran belleza y riqueza, como la retrata Carl Larsson en una de sus acuarelas, usando ese estilo moderno y personal que tanto le caracteriza. Fürstenberg logra que Larsson sea director de la escuela de arte de su ciudad, separando esa escuela de la mentalidad de las instituciones nacionales de la época⁶²⁶.

Cavalli-Björkman indica que los Larsson y sus patronos, los Fürstenberg, llegan a tener una amistad especial. Desde sus comienzos compran obras de los niños y de su posterior crecimiento pues no pueden tener descendencia. Uno de los hijos del artista se llama como el patrón, Pontus. La pintura, *Suzanne, Ulf y Pontus*, de 1890, se presenta como una carta con saludo a Göthilda Fürstenberg. La leyenda que aparece es la

⁶²⁴LARSSON, Carl *et al.* *Op.cit.*, pp. 7-8.

⁶²⁵*Ibid.*, pp. 116-118.

⁶²⁶BEDOIRE, Fredric; TANNER, Robert. *The Jewish Contribution to Modern Architecture, 1830-1930*. Jersey City, KTAV Publishing House, 2004, pp. 484-487.

siguiente: ‘*La imagen perfecta de Suzanne/ el alegre Ulf/ el feroz Pontus/ quienes quieren mostrar a su tía Fürstenberg que han crecido hermosos*’⁶²⁷.

Tal y como mantiene Gedin, sus relaciones con los representantes de instituciones como el Museo Nacional de Estocolmo también son representadas a través de retratos. El director del museo, Gustaf Upmark, quien era un admirador de su trabajo y de la controvertida obra de la escalera, se convierte en un buen amigo del artista. El retrato que realiza en 1894, por el cincuenta cumpleaños de Upmark, lo presenta en su escritorio con una imagen de Gustav Vasa al fondo, como representación del interés que el director compartía por su obra y la pintura del Renacimiento. Larsson además sitúa un biombo japonés de fondo, el cual representaba los ideales estéticos de la época.

Tras la muerte de Upmark, llega otro director, Ludviq Looström, quien es director de 1900 a 1915. Looström es uno de sus mayores admiradores cuando termina, en 1908, su obra de Gustav Vasa, pero el que no apoyara su posterior obra *Midvinterblot*, unos años más tarde y le cuesta su amistad con el artista. El retrato lo realiza por el sesenta cumpleaños del director, cuando todavía había buenas relaciones entre ellos⁶²⁸.

La investigación realizada por Cavalli-Björkman informa de que entre sus relaciones sociales también hay un círculo de amigos de Dalarna, la región donde vivía, con los habitantes de Sundborn y de otras zonas. Algunos de esos amigos a los que él llama ‘amigos especiales’ son agricultores y artesanos a quienes retrata al final de su vida en una serie de retratos; uno de ellos es Daniel Mats, aunque no era de la región. En su obra: *Daniel Mats delante de su casa*, de 1917, el hombre aparece con una actitud orgullosa delante de su granja, que era famosa por las pinturas decorativas y populares de finales del siglo XVIII, esas que el creador tanto admiraba⁶²⁹.

Aunque no eran muy comunes en aquella época, los animales de compañía también son importantes para la familia, como señala Rydin. Muchos son los perros que pasan por el hogar de los Larsson a lo largo de los años y, por supuesto, ellos también son retratados junto a la familia. Algunos llegan a sentarse junto con la familia con en la obra *Desayuno bajo el gran abedul* y otros se convierten en protagonistas de la obra

⁶²⁷LARSSON, Carl *et al.* *Op.cit.*, p. 82.

⁶²⁸*Ibid.*, pp. 110-112.

⁶²⁹*Ibid.*, p. 92.

como en *Lathörnet*, (*El rincón tranquilo*), en el que aparece retratado dormido, contribuyendo a crear esa atmósfera relajante⁶³⁰.

En muchos sentidos podemos pensar que el creador tiende a mostrar su inestabilidad y sus inseguridades a nivel social, cuando las amistades desaparecen a veces sin motivo, o cuando su rencor le impide reconocer que el motivo no es personal. Esta es una de las grandes diferencias que encontramos con Morris, que solía ser fiel a su pensamiento y a sus amistades durante toda su vida, aunque también tenía un carácter fuerte. La inestabilidad emocional de Larsson aparece también cuando se une a asociaciones para abandonarlas más tarde, o si en un principio lucha contra las formas conservadoras del arte, él pasa a ser uno de los que atacan a los jóvenes artistas formados en Francia posteriormente, por considerar su arte una amenaza. Sus relaciones sociales llegan a permitirle poder conocer no sólo la élite cultural, sino a la económica y a la de la aristocracia. Pero no podemos olvidar que por otro lado también le gusta representar lo sencillo, como su perro. Hemos visto también que dedica toda una serie de retratos a los campesinos de la región, pues se siente identificado con ellos y trata de darles protagonismo en el arte, que de otro modo quedaba limitado tan solo a las clases más favorecidas. Desde nuestra perspectiva, si sufre al retratar no es por miedo a la técnica, sino el miedo a que su obra sea rechazada, pues siente que obra y pintor son iguales.

8. Textos, libros y autobiografía de Larsson

En cierto sentido podemos pensar después de haber visto sus retratos que Larsson nos hace una representación de la sociedad de la época gracias a sus relaciones sociales, que abarcan muchos círculos, pero que se limitan zonas como Estocolmo o Dalarna. Para nosotros queda constancia de sus cartas, en las que nos presenta amistades y relaciones a veces complejas, pero creemos que es en sus libros y en su autobiografía donde también presenta, con su humor y anécdotas, la sociedad sueca de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

⁶³⁰RYDIN, Lena. *Op.cit.*, p. 76.

Per I Gedin, a quien hacemos referencia, publica una biografía de Larsson en 2011, en la que trata de explicar las razones de la naturaleza contradictoria del artista, pero más aun el por qué de su necesidad de ser reconocido por sus logros. Quizás la pobreza emocional que sintió en su infancia lo marcó fuertemente. El artista y escritor además tenía tendencias maniaco depresivas. Larsson aparece a través de sus cartas y ensayos como una persona con tendencia a tener cambios de humor, pudiendo mostrarse como un ser caprichoso y susceptible, por un lado; y por otro, como alguien sensible, encantador, generoso y con sentido del humor.

Gedin mantiene que una vez somos conscientes de sus problemas psicológicos empezamos a descubrir un trasfondo oscuro en sus acuarelas, que siempre mostraban un mundo idílico y feliz. El apoyo y el amor que encontró en su esposa fueron esenciales para que pudiera seguir viviendo. Treinta años después de haberse enamorado, por primera vez, ella le escribe a su esposo mientras estaba de viaje a Londres: '*Vuelvo a vivir aquel maravilloso tiempo en mi mente y es agradable mirar atrás así a veces. La vida siempre es una fiesta, siendo tu esposa, mi muchacho*'⁶³¹.

Como señala Gunnarsson la correspondencia postal era uno de los deberes sociales de la época. Los viajes, las reuniones, los asuntos prácticos y las órdenes solían aparecer por escrito. Algunas solían ser mensajes cortos, saludos o simplemente preguntas, y otros más extensos sirven para informarnos hoy de cómo era la vida, las costumbres y el arte de entonces⁶³².

Encontramos de nuevo en Soto que la primera de sus obras es un álbum ilustrado titulado *De Mina. Gammalt Krafv av Carl Larsson* (*Los míos. Esbozos de Carl Larsson*), de 1895. Esta obra presenta una serie de dibujos cómicos, realizados a pluma y a modo de viñetas que iban acompañadas de textos en verso, con un carácter humorístico, que destacaban por tener un tono de sátira y caricatura⁶³³.

Debemos recordar que en muchas de sus obras Larsson tratan de introducir ese carácter anecdótico que aparece en las obras pictóricas y en sus textos posteriores, por lo que une de forma muy natural la belleza, lo anecdótico y lo humorístico. Su capacidad de captar el instante y de sentirse influenciado por sus primeros años de

⁶³¹LARSSON, Carl *et al.* *Op.cit.*, p. 16.

⁶³²*Ibid.*, p. 64.

⁶³³SOTO VICARIO, M^a Dolores. *Op.cit.*, p. 327.

ilustrador de revistas, le permiten trasladar su humor personal a obras artísticas y literarias.

Como señala Vargas Chavarría, hay que entender que desde sus orígenes, la sátira, la ironía y la parodia, han sido manifestaciones de la expresión literaria, que han sido estudiados de forma continuada por su complejidad, desde la antigüedad hasta el presente. Por desgracia, no se ha logrado llegar a un criterio o a un grado de objetividad conciliado, entre los teóricos y los críticos de la literatura⁶³⁴.

Siguiendo la línea de este crítico podemos decir que lo jocoso también aparece en el mismo plano que lo burlesco, hasta el siglo XIX, pasando a sustituir el término de burlesco, pero incluyendo el término: lo jocoserio que es la alternancia de contrarios, donde lo serio y lo cómico o lo culto y lo vulgar, aparecen como algo simultáneo y no como sucesivo⁶³⁵.

Para nosotros, en el caso de Carl Larsson, podemos entender que su deseo era ser jocoso, tratar de unir lo serio y lo cómico en una obra de arte o en uno de sus textos, dejando que el espectador o lector descubra una nueva perspectiva a través de esos contrastes. Entendemos que aquí el humor está unido a una sensibilidad, pues es desde el cariño, que suele tratar de poner de manifiesto ese deseo de conseguir que la obra literaria o pictórica, sea más refrescante y novedosa.

Encontramos de nuevo en Rydin y Peterson que el artista describe también en detalle la vida de su familia en sus libros: *Ett Hem (Un hogar)* 1899, *Larssons* (1902), y *Åt solsidan (En el lado soleado)* 1910. Entrando al jardín de los Larsson, ya nos encontramos que su estilo de vida de familiar, con celebraciones de santos, de navidad, de la pesca de cangrejos, etc., que se extienden por toda Suecia y el mundo a través de numerosas reproducciones y libros. El autor da también en sus textos una visión clara de una vida diaria simple, pero a la vez feliz y agradable⁶³⁶.

En un artículo escrito por Brunius, en el número especial de revista *Idun*, se celebra la fama de Carl Larsson, como el artista sueco más conocido y se valora su contribución a establecer una imagen del país durante el siglo XX. Larsson llega a un

⁶³⁴VARGAS CHAVARRÍA, Emilio. *Ascetismo, neoestpoicismo y sátira menipea en la obra de Diego de Torres Villaroel*. Málaga, Universidad de Málaga, 2009, [en línea]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=21943>, [Consulta: 01 octubre 2015], p. 244.

⁶³⁵*Ibid.*, pp. 309-311.

⁶³⁶LARSSON-GÅRDEN, Carl; RYDIN, Lena; PETERSON, Nisse. *Op.cit.*, p. 8.

público tanto en Suecia como en Escandinavia, a través de libros, con reproducciones a color de sus acuarelas. El escritor realiza una espléndida edición del libro *Ett Hem*, en 1899, con ilustraciones y textos propios. Los interiores de su casa con miembros de su familia, que a veces aparecen como modelos, crean un nuevo concepto de obra, donde se combinaba el dibujo arquitectónico y la pintura con un enfoque en la vida familiar⁶³⁷.

Apoyándonos de nuevo en el juicio de Hidemark, Snodin y Stavenow, vemos que *Ett Hem* cuenta con cuarenta acuarelas en las que Larsson estuvo trabajando desde 1890 y que son expuestas en 1897, en la exhibición de Arte e Industria de Estocolmo. Karl Otto Bonnier, hijo de Albert Bonnier con el que Carl Larsson trabajó en el pasado como ilustrador, estaba interesado en la literatura contemporánea sueca. Cuando conoce su obra, le parece que se puede convertir en un manifiesto para un nuevo ideal de la vida. Bonnier tiene la idea de reproducir las acuarelas con ayuda de las últimas técnicas de pintura, en un formato elegante, grande, con una edición moderna, y además considera mejor convertirlas en libros⁶³⁸.

Continuando con la exposición del pensamiento de estos tres críticos advertimos que Bonnier aumenta la cantidad de acuarelas y convence a Larsson para que acompañe los dibujos con textos escritos por él. La idea le parece muy interesante y aunque Larsson no quiere actuar como escritor, empieza a trabajar en el texto que acompaña a sus acuarelas en la navidad de 1898. Sus textos no son ni tan frescos ni tan bellamente ambiguos como sus cuadros, pues utiliza los textos para dar interpretación a sus pinturas y mostrar que cualquier persona puede dejar una huella personal y artística en su casa. Para que el texto parezca menos pesado introduce anécdotas suyas y de su familia, da recomendaciones para criar a los hijos y muestra momentos anecdóticos o felices, como las celebraciones familiares.

Bonnier hace de *Ett Hem* un proyecto de gran importancia, pues es un producto poco usual y caro por las reproducciones a color, pero trata de reducir costes, animando a sus colegas extranjeros a que publiquen los libros con traducciones⁶³⁹.

⁶³⁷BRUNIUS, August. 'Carl Larsson som Hembyggare', en NORDLING, Johan (ed.) 'Idums Carl Larsson nummer', Gothenburg University Library, Idun, núm. 21, 1913, [en línea]: http://www.ub.gu.se/fasta/laband/erez/kvinnohistoriska/tidskrifter/idun/1913/pdf/1913_21_carl_larsson_nummer.pdf, [Consulta: 09 agosto 2015], p. 330.

⁶³⁸HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, pp. 196-197.

⁶³⁹*Ibid.*, pp. 198-199.

La publicación del libro fue importante, según nuestros tres críticos, pero el éxito de ventas se ve limitado pues su importe alto impide que sea asequible a las clases media y baja. El libro y sus ideas son recibidos de forma positiva por los críticos de mentalidad moderna y por los lectores de su tiempo. Más tarde se hace otra publicación de un libro más lujoso, un libro llamado *Larssons*, de 1902, que se centra más en la vida familiar que en la creación de un ambiente hogareño. El libro no es tan bien acogido por los ingleses como Bonnier deseaba, por lo que adquiere el copyright de las pinturas y de los textos, para tratar de centrarse en Alemania, donde hay mayor interés por los escritores nórdicos⁶⁴⁰.

Larsson hace su debut en Alemania pero la publicación de su siguiente obra, *Spadarvet* en 1906, que no goza de tanto éxito como la de *Ett Hem*. Según Hidemark, Snodin y Stavenow, se trata de una obra centrada en el trabajo de un granjero durante el año, con reflexiones nostálgicas a favor de la vida del campesino, el cual era un tema patriótico y pasional en Suecia, pues se une al interés por conocer las propias raíces y el interés por lo sueco.

Para adaptarse a los gustos alemanes, se hace una publicación diferente, con textos escritos por otro autor que hacen que al público le guste más, pero aun así las ventas son muy bajas. En Alemania la primera traducción respeta las composiciones de Carl Larsson y no logran tener mucho éxito. El editor transforma la obra y logra gran éxito reduciendo además el formato, con menos representaciones a color y abaratando su precio. El libro resulta ahora más interesante a los alemanes pues da una imagen idílica y casi religiosa de la felicidad de una casa, centrada en los niños⁶⁴¹.

En *Åt Solsidan* la bajada del precio y su adaptación al alemán, *Daus haus in der Sonne* (*La casa en el sol*), tiene una magnífica acogida por ser más asequible y por estar asociado con las aspiraciones de la vida familiar, sencilla y sana del campo. Bonnier olvida informar a Larsson de la publicación en Alemania, ya que no necesita su permiso al poseer el copyright. El escritor no se ofende y aprueba los cambios del libro, pensando que es el precio de la fama. Se hacen otras publicaciones de Larsson que no llegan a tener el éxito esperado, quizás porque no se adaptan a los gustos de los lectores del país.

⁶⁴⁰*Ibid.*, p. 202.

⁶⁴¹*Ibid.*, p. 203.

Su éxito en Inglaterra es muy limitado, pero el artista ya sabe que no tendrá éxito allí, pues no cuenta con ninguna persona que lo promocioe, como ocurre en Italia, Alemania y Estados Unidos⁶⁴².

Tomando de nuevo la referencia de Hidemark, Snodin y Stavenow, vemos que las reproducciones de sus obras no tardan en ser solicitadas, pero Bonnier trata de limitarlas a los libros, para regular su circulación y aumentar su venta. En Alemania el éxito en el control de la publicación de reproducciones sueltas no tiene éxito, al venderse reproducciones enmarcadas o sueltas de su obra.

Siguiendo con los mismos autores entendemos que la tendencia a trivializar la obra de Larsson le afecta más tarde en su estatus como reformador de la decoración de interior. Es así como el periodista Lennart Rudström trata de enfocar la obra desde otra perspectiva, la de los niños, para que la reputación de Larsson reviviera. El libro tiene gran éxito en la distribución en Europa, lo que provoca que las otras ediciones lo enfoquen desde el mismo espíritu. Por ejemplo, en Londres se finge que la hija mayor de Carl Larsson publicaba el libro y hace comentarios sobre su vida y experiencias, idealizando al artista. Esta discusión sobre su persona, aunque abre puertas a países lejanos, tiende a limitarle como escritor y a borrar su importancia como uno de los artistas más importantes del hogar del siglo XIX en Europa⁶⁴³.

Desde nuestra perspectiva, una de las dificultades al tener que estudiar unas obras que se hacen populares en varios países no es que tengan idiomas diferentes, sino que se hacen adaptaciones de los textos originales y de la ilustración del libro. La adaptación limita el mensaje final de la obra, pues se escribe pensando lo que le gustará más al público, dejando que la manifestación artística y literaria del escritor pierda su conexión. Por ejemplo, los textos que se presentan en la versión inglesa son más informativos de la obra o de los personajes, perdiéndose el mensaje final del autor. Se trata por tanto ahora de un libro de láminas con un texto que las acompaña, pero no hay una filosofía detrás, ni se puede comprender el pensamiento del autor. Percibimos que lo mismo ocurre con las obras cuando se publican en Alemania, donde además se reduce el número de láminas y se reduce el formato para abaratar costos. Es decir, se transforma toda la concepción del libro, por lo que ya se pierde la unidad, se pierde el sentido de estas obras que son ejemplo de integración y que demuestran la alta

⁶⁴²*Ibid.*, pp. 205-206.

⁶⁴³*Ibid.*, pp. 210-211.

capacidad del artistas para integrar texto, imagen e ilustración manteniendo un equilibrio y un gusto exquisito.

El propio Carl Larson es testigo de las opiniones de la gente en su vida, de sus obras en texto y de sus acuarelas, según el artículo de Nordensvan. Larsson escribe sus textos y libros de manera informal, apresurada y feliz. Desde que realiza su primera obra, *De mina (Los míos)*, conecta sus textos y sus pinturas de una manera especial, al combinar ambos, creando casi una relación íntima con la audiencia. Se puede decir que uno puede escuchar su voz cuando se lee de forma ligera su obra, familiarizándose con el artista. El autor además hace uso de bromas en el texto para tratar de hacerlo más ameno. Sus palabras quedan como un testimonio y visión única de su modo de vivir y de sus actividades en familia⁶⁴⁴.

Larsson, en su autobiografía *Jag*, hace referencia a las palabras con las que el vicario Pettersson de Sundborn, lo define: '*Carl Larsson es un ave que no se quedará atrapado donde uno lo ponga*'. Como indica Olin, es imposible encontrar consistencia en las opiniones de Larsson ya sea sobre arte, religión, política, o incluso en sus relaciones personales, por lo que se entiende fácilmente la definición del vicario. La prueba aparece escrita y de forma extensa pues Larsson era un prolífico escritor. Suele escribir lo que piensa pero se puede decir que tiende a hacerse pesado en su forma de expresarse, ya que usa demasiado menudo la ironía, las exclamaciones y el argot⁶⁴⁵.

Basándonos en las opiniones de Köster, respaldamos la idea de que es gracias a su autobiografía *Jag*, que podemos entender el efecto que las experiencias de su infancia tuvieron en el desarrollo de su personalidad. El creador es consciente de que la vida puede ser un infierno, pero su determinación y su espíritu luchador le permiten anular las memorias amargas y degradantes de su infancia durante muchos años⁶⁴⁶.

Hidemark, Snodin y Stavenow defienden que Larsson llega a ser más famoso, por las reproducciones de sus obras que por la publicación de sus libros. Sus reproducciones llegan paulatinamente a las clases medias y bajas, cruzando los límites de las clases sociales, con mensajes de armonía familiar, seguridad, disfrute del color y de la luz.

⁶⁴⁴NORDENSVAN, Georg. 'Carl Larsson som Skrifvare', en NORDLING, Johan (ed.) 'Idums Carl Larsson nummer', *Gothenburg University Library, Idun*, núm. 21, 1913, [en línea]: http://www.ub.gu.se/fasta/laband/erez/kvinnohistoriska/tidskrifter/idun/1913/pdf/1913_21_carl_larsson_nummer.pdf, [Consulta: 09 agosto 2015], p. 331.

Nordensvan, Georg. 'Carl Larsson som Skrifvare', en Nordling, Johan (ed.) 'Idums Carl Larsson nummer', en

⁶⁴⁵LARSSON, Carl *et al.* *Op.cit.*, p. 7.

⁶⁴⁶KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, p. 8.

Los retratos de su familia, amigos y sirvientes, además de sus autorretratos tienen importancia en la comunicación de su forma de vida e incluyen las primeras representaciones con el tema familiar de fondo. Los niños se convierten en protagonistas con posados informales, aunque muchas veces son los decorados de su casa los que suelen aparecer más representados⁶⁴⁷.

Lofgren defiende que para las generaciones que crecen durante la transformación de Suecia en una sociedad moderna e industrial, las obras de Carl Larsson tuvieron mucho significado. Se puede decir que quería volver a la época de lo artesanal, como los que apoyaban el movimiento de *Arts and Crafts*, a finales del siglo XIX, que encuentran en la naturaleza y la vida sencilla la solución a la vida moderna. Podemos considerar que hay similitudes entre estos pensamientos y en su manera de luchar contra una industrialización, que les parece destructiva. El éxito de Larsson se basa en su defensa del hogar, de la familia y de una naturaleza idílica, razón por la que su pensamiento y su obra vuelven a florecer de nuevo.

El movimiento que existe a raíz del Romanticismo, en contra de la formación académica o reglada, también se transmite a los Larsson y sus contemporáneos suecos, según el crítico antes citado. El arte del norte parece monótono en todas sus formas, desde la pintura a la arquitectura o al diseño de interiores. La contribución principal de estos artistas es que introdujeron un enfoque más luminoso, brillante y menos complicado. El deseo de poder representar un estilo propio o nacional está unido al movimiento romántico, donde el patriotismo y el amor por las raíces llevan a pintores como Larsson a buscar una forma de manifestación que aunque es propia, se traslada al pueblo⁶⁴⁸.

Siguiendo con Lofgren, entendemos que su autobiografía, *Jag*, completada días antes de morir, fuera recibida fríamente, pero con el tiempo su obra se ha recibido de otra manera. La sociedad no renuncia al sueño, pero quiere conocer su historia y su vida con sus problemas, sus momentos de felicidad, con su alma, y sus raíces. El escritor y pintor, trata de ser honesto con el lector y consigo mismo, por lo que al introducirnos en

⁶⁴⁷HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, pp. 213-215

⁶⁴⁸LARSSON, Carl; LOFGREN, John Z (ed.). *Carl Larsson: The Autobiography of Sweden's Most Beloved Artist*. Iowa, Penfield Books, 1992, p. VIII.

la lectura de su obra, podemos identificarnos con los personajes, mientras el autor nos narra su viaje por la vida⁶⁴⁹.

Como ya hemos visto en esta investigación, su autobiografía se publica años después de su muerte, haciendo que la sociedad descubra que el sueño idílico sueco que el escritor y pintor presentaba no era tan perfecto, pues su narrador tenía un fuerte lado depresivo. Sus cartas, que también se publican tras su muerte, muestran que su personalidad no es fácil para las relaciones personales. Sus cuadros que antes habían sido vistos como representaciones realistas de su vida, podemos entenderlos como un modo de vencer sus miedos y problemas, tratando de centrarse en lo positivo y dejando la oscuridad interior que siempre surgía con las dificultades o los conflictos. Sabemos que el autor comienza a escribir su autobiografía un año antes de su muerte, cuando los encargos que le llegaban eran retratos de niños, encargos que ya se le hacían pesados, por lo que empieza a perder la ilusión por pintar. Es nuestro análisis, que quizás se ha cansado de mostrar de forma realista e idealizada su vida y por ello hace ostensible al público su pasado, como si quisiera mostrar el logro que supuso para él llegar a donde llegó. Debemos recalcar que no abandona la pintura, mientras escribe su biografía, pero sí que podemos decir que deja el pincel con el que narraba su vida y pasa usar la pluma.

9. Fama póstuma de Carl Larsson: el estilo de hogar sueco

Como informa Gunnarsson, aunque han pasado ya cien años desde que llegara a la cima en el mundo del arte, aun se le considera el artista más querido y reproducido en Suecia. Su arte resulta esencial al hablar de la Suecia en el siglo XIX, ya que logra convertirse en una símbolo nacional y su capacidad artística le permite mezclar de forma innovadora las influencias internacionales con los matices nacionales⁶⁵⁰.

Una de las cosas que nos pueden extrañar, según Gunnarsson, es que aunque se convierte en un símbolo, no crea escuela ni hubo seguidores de su estilo. Quizás una razón es que como todo lo que retrata es tan personal, no puede ser imitado. El mundo

⁶⁴⁹*Ibid.*, p. IX.

⁶⁵⁰GUNNARSSON, Torsten *et al. Op.cit.*, p. 255.

que Larsson recrea emana seguridad, quizás para compensar su difícil infancia, y atrae al público ya que su mensaje es independiente a las modas y los cambios culturales⁶⁵¹.

Se puede decir, según Hidemark, Snodin y Stavenow, que parte de su éxito se debe a que en sus obras toca un tema atractivo y universal, las descripciones de la vida cotidiana. Sus numerosos retratos de familia y hogar se convierten en un símbolo de la seguridad, algo que la gran audiencia deseaba o con lo que se sentía identificada. Sus obras de arte se distribuían extensamente gracias a publicaciones, que usaron nuevas técnicas de reproducción a color. Esto resulta crucial para su éxito tanto en Suecia como en otros países de Europa, especialmente en Alemania. Es un artista polifacético, a diferencia de otros artistas de su época, pues se mueve libremente entre una gran variedad de géneros (pintor, escritor, ilustrador, acuarelista, pintor de murales, diseñador...) ⁶⁵².

Como ya hemos señalado se trataba de un artista versátil que muestra interés por las distintas formas de representación artística, probando nuevas técnicas y tratando de no quedarse encasillado en un estilo artístico. Este elemento nos parece muy relevante pues nos permite encontrar ciertas similitudes con William Morris, que también actuaba como un artista del Renacimiento, tratando de aprender las tradiciones y de mantenerlas de forma que su arte fuera una manifestación de la belleza. En el caso de Larsson sus obras más conocidas son las relacionadas con su familia y su casa, lo cual parece irónico, cuando pensamos que le costó la salud y sus nervios tratar de hacer los frescos y la pintura monumental del Museo Nacional de Estocolmo.

Sus relaciones sociales le permiten poder sentirse parte de toda la sociedad sueca, pero son los círculos artísticos y culturales los que contribuyen a que su obra se haga conocida, pues si no hubiera tenido encargos no podría haber seguido con su carrera de artista. Su producción artística abarca desde acuarelas sutiles e ilustraciones de libros, a representaciones de la vida íntima de su familia o grandes pinturas monumentales, las cuales no hemos tratado en detalle por querer centrarnos en su actividad más cercana a la sociedad.

Como señala Köster, es a mediados del siglo XX cuando el mito de Carl Larsson se establece y la sociedad sueca lo toma como parte de su obra, pues ese mito

⁶⁵¹*Ibid.*, p. 218.

⁶⁵²HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, p. 21.

representado que es más artista que hombre. Es por ello que se olvidan todos esos rasgos inestables de su carácter y se olvida lo negativo, dejando espacio para la imagen idealizada del creador.

Continuando con el pensamiento de este crítico, Larsson consigue transformar su vida haciendo que lo que era sufrimiento se transformara en alegría, pasando a ser un visitante de la cómoda y segura vida burguesa. El paraíso que crea en su hogar y con sus círculos sociales es el lugar donde quiere permanecer, pero Larsson tiene una virtud muy especial, pues aun estando en el paraíso, logra seguir encontrando belleza en lo sencillo. Si otros artistas quieren retratar las miserias con realismo, nuestro pintor huye de esa forma de representación pues aunque presenta una realidad viva, la presenta de una forma grata. Su sueño de hacer feliz al público parece demasiado inocente y como él mismo escribe: *‘Soy sueco y ¡tiembla! Un socialista. ¡Quiero hacer el bien, y animar, no a una persona, sino a todo el mundo!’*⁶⁵³.

Hoy en día, el arte de Carl Larsson puede apreciarse con cierta crítica. Sus comienzos eran los de un joven radical del movimiento de los Oponentes a la academia que se convierte gradualmente en una artista nacional mucho más conservador. En 1883 es visto, por su aun amigo August Strindberg, como un artista que representa el arte que está fuera de lo establecido. Algo que Carl deseaba, ante todo, era atraer a un público amplio y como él mismo dice en su biografía, *Jag: ‘Mira, ésa es la forma como yo quiero ser ‘amado’. Era el amor y la gloria lo que yo buscaba’*.

Gunnarsson se pregunta por la clave de Larsson para mantener el interés en su hogar y su familia de forma continua en Suecia y Alemania. A partir de 1970, su fama y sus obras llegan a Europa y a países como Estados Unidos o Japón. Se puede decir que su éxito se consiguió gracias a la rápida difusión de sus obras a través de libros, a la utilización de temas reales y al nuevo ideal de estilo de vida que aportaba seguridad. El mensaje enviado por el artista era claro, al ser visual, y su estilo personal e inconfundible quedaba manifiesto de inmediato, lo que es determinante para el mantenimiento de su fama⁶⁵⁴.

Arell mantiene que sus sentimientos por Estocolmo son muy ambivalentes, dejándolo de manifiesto al elegir la región de Dalarna y en especial su hogar de

⁶⁵³KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, pp. 6-7.

⁶⁵⁴GUNNARSSON, Torsten *et al.* *Op.cit.*, pp. 218- 219.

Sundborn como residencia. Su relación con la Academia de Bella Artes y el Museo Nacional también resulta complicada, pero la mayoría de las amistades que se forjó allí, en su tiempo como estudiante, le son muy fieles, aunque también aparecen algunos detractores.

La obra monumental de Larsson en la escalera del Museo Nacional puede ser considerada su obra más distinguida y exquisita, pero la negativa a aceptar su última obra, *Midvinterblot*, se convierte en un conflicto que le afecta a nivel personal y emocional. Arell informa que el Museo Nacional ha tratado de enmendar esa afrenta colgando desde hace ya muchos años esa obra en el lugar para el que fue diseñada⁶⁵⁵.

El interés por la obra de Larsson se acrecienta tras su muerte en 1919, pero no es hasta 1969 que sus derechos de autor expiraran, y que sus obras empezaron a verse reproducidas en todas maneras, calidades y contextos imaginables. Por desgracia, como señala Gunnarsson, se produce una saturación de sus imágenes, por lo que se pierde la frescura y la trascendencia de sus obras originales. Por suerte, por sus obras reales y su hogar de Sundborn siguen siendo de interés para el público. Un cambio significativo se produjo cuando se realiza una exposición completa en el Museo Nacional de Arte de Gotemburgo en 1992, ya que esta exposición llegó también a países como Japón, Noruega, Gran Bretaña o Alemania.

El mismo crítico mantiene que el interés por el creador ha hecho que se le estudie de nuevo desde una perspectiva crítica para poder entender algunas de las contradicciones que encontramos en su figura como sus cambios de postura política, su actitud hacia las mujeres artistas y hacia la obra de su esposa Karin. Si por un lado sabemos que él consideraba la emancipación de la mujer como algo que le restaba feminidad, por otro lado sabemos que valoraba no sólo la opinión artística de su mujer hacia sus obras, sino que sabía que la casa era una obra común, aunque no lo dejara recogido en sus observaciones⁶⁵⁶.

Otra de las últimas exhibiciones de las obras de Carl Larsson, tiene lugar, en 2013, cuando Museo Nacional de Suecia queda cerrado durante unos años por trabajos de remodelación y la primera de las exposiciones en las instalaciones provisionales del museo es destinada a la exposición: '*Carl Larsson. Amigos y enemigos*'. Larsson es uno

⁶⁵⁵LARSSON, Carl *et al. Op.cit.*, p. 5.

⁶⁵⁶GUNNARSSON, Torsten *et al. Op.cit.*, p. 220.

de los artistas más populares del museo y la gran mayoría de estos visitantes suelen mostrar mucho interés por el arte sueco y nórdico. Esta exposición está basada en sus relaciones a nivel artístico o personal, y en la influencia que pudo ejercer en otros artistas ya en el siglo XX. Asimismo, se presenta su trayectoria a nivel personal y artística, ya que muchas de las obras expuestas son las que le encumbran a la fama⁶⁵⁷.

Se puede pensar, desde nuestra perspectiva, que gracias a su obra el espectador puede considerar que conoce al artista, a la persona pública que se manifestaba en sus cuadros. Pero para poder llegar a entender sus profundidades personales no se pueden olvidar su biografía, sus textos y sus cartas. Con el estudio de ambos es cómo podemos hacernos idea de su personalidad que resulta compleja por unir una gran vitalidad y una propensión a la depresión. Podemos decir que detrás del rostro alegre de este artista de gran éxito había un hombre que sufría inseguridades y angustias. Uno de sus grandes logros es que tan sólo dejaba que se viera su papel de bromista e idealista, pues tenía una capacidad increíble para ocultarlo cuidadosamente, no sólo del público sino de sus obras, que se suponen son manifestaciones de su espíritu.

La habilidad de Carl Larsson de capturar el momento produce un constante enriquecimiento del sentido de la vista. Hidemark, Snodin y Stavenow, mantienen que todo en ese hogar tenía varias funciones, los muebles se movían y trasladaban por distintas partes de la casa, en contra de lo que la tradición dictaba. Los Larsson además eran capaces de convertir momentos problemáticos en momentos creativos a gran velocidad⁶⁵⁸.

Para nosotros como investigadores, uno de los efectos más continuos que encontramos entre sus obras es la capacidad de crear un modelo que influye en el diseño de interiores, imponiéndose incluso en la actualidad. Las imágenes de sus obras buscaban una transformación, al usar una combinación de colores claros y oscuros, con lo que conseguían cambiar no sólo las gamas cromáticas que se usaban hasta entonces en decoración, sino mostraban la importancia de los contrastes. Los muebles oscuros se hacen brillantes o claros y los tejidos pesados se convierten en sencillos, pero con un diseño muy particular. Desde nuestra perspectiva hay una semejanza obvia con

⁶⁵⁷HEDSTRÖM, Per. 'Carl Larsson: Friends and Enemies', *Art bulletin National Museum*, Vol. XX, 2013, [en línea]: <http://nationalmuseum.diva-portal.org/smash/get/diva2:724868/FULLTEXT01.pdf> [Consulta: 23 junio 2015], p. 97.

⁶⁵⁸HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, p. 224.

el movimiento de las *Arts and Crafts*. Si una buscaba la verdadera casa inglesa, la otra trata de mostrar un modelo de casa sueca, que además resulta muy particular.

Podemos afirmar que desde nuestro punto de vista el hogar de los Larsson, no sólo es un modelo de hogar sueco, sino que llega a convertirse en una atracción internacional teniendo influencia de forma considerable incluso en la actualidad no sólo a nivel artístico, sino práctico. Podemos encontrar revistas que aun destacan las ideas de estos dos creadores, pero lo más interesante para nosotros es su deseo de crear un todo, un hogar en el que hay una unidad entre todas las partes, que aunque cambian siguen dejando patente la personalidad de los artista que viven ahí y que queda impregnada como una huella en todos sus rincones.

Tomando de nuevo la referencia de Rydin y Peterson vemos que la pareja Larsson imaginó su casa sobreviviendo y pasando de unos a otros a través de las generaciones. Eso ocurrió en 1940, cuando se formó una asociación de familiares para cuidar de la casa y de sus propiedades. *Lilla Hytnäs* es aun visitada por sus descendientes que tienen ahí celebraciones y reuniones familiares; manteniendo algunas tradiciones que ya tenían los dos creadores⁶⁵⁹.

Su influencia es tal que según Rydin ha llegado a tener un propio adjetivo, *hemtrevlig* u hogareño, se define como: '*Hogareño, adj, a crear las condiciones para la comodidad y los sentimientos de comunidad sobre el medio ambiente, o una habitación al estilo de Carl Larsson*'. (Según el diccionario de sueco *Svensk Orbok*, de la editorial Esselse Studium, de 1986)⁶⁶⁰

Encontramos en Köster que el *Jugendstil* por fin ha recuperado el respeto y el valor estético y que el arte de Carl Larsson ha vuelto a ser tema de interés, cuando antes simplemente se lo despreciaba. Nuestro mundo también ha cambiado, y Sundborn se convierte en el paraíso del nuevo ideal de los años noventa. En su mundo, no ha habido guerras y la vida se presentaba como unas largas y soleadas vacaciones, que se transformaban en unas vacaciones navideñas, teñidas por la nieve blanca. Así lo habría querido él mismo, pues durante varias décadas él mismo creyó en su propia felicidad y en que todo ser humano tenía la posibilidad de alcanzarla⁶⁶¹.

⁶⁵⁹LARSSON-GÅRDEN, Carl; RYDIN, Lena; PETERSON, Nisse. *Op.cit.*, p. 18.

⁶⁶⁰RYDIN, Lena. *Op.cit.*, p. 66.

⁶⁶¹KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, p. 6.

A finales de siglo existían muchos estetas y educadores en el diseño de interiores en Suecia, como indica Rydin, pero la pareja Larsson es la que mejor ha sobrevivido a todos esos cambios, ya que aun sigue inspirando. Su estilo aun influencia catálogos de muebles, de interiores o, simplemente, es tomado por empresas que siguen el estilo de los Larsson⁶⁶².

Encontramos de nuevo en Hidemark, Snodin y Stavenow que Larsson gozaba de mucha suerte por tener, a principios de siglo, una casa y unos espacios como los que le rodeaban. Las casas en Suecia tenían, en general, demasiadas personas conviviendo, llegando a ser las segundas peores de Europa en este sentido, después de Finlandia. La crisis se intensifica con la Primera Guerra Mundial y más aun durante la Segunda Guerra mundial cuando la construcción de casas se paralizó. Es así como sus libros, en especial la edición alemana, debían de ser vistos como cuentos de hadas durante la Primera Guerra Mundial, cuando se publican en enormes ediciones y confortaban a los soldados en trincheras⁶⁶³.

Nos parece importante considerar que una de las metas del creador no estaba relacionada con el arte, con la literatura o con su familia, sino con su persona, su deseo de convertirse en un mito. A nuestros ojos resulta irónico que su última obra, su autobiografía, sea la que contribuye a perder mucha de esa idealización que la sociedad tenía del artista. El mito no debe aparecer como en el caso de Larsson como un hombre con manías, obsesiones e inestable, pues todo eso no formaba parte de la imagen que sus obras pictóricas erigían. El mito se convierte en hombre al mostrar sus debilidades, pero hay que admirar que Larsson muestra su capacidad de lucha y de superación ante las dificultades.

Su autobiografía tampoco fue publicada en el momento adecuado, desde el punto de vista de Köster, pues su estilo ya no estaba de moda y todo lo relacionado con su obra parecía anticuado y poco interesante. Los ideales artísticos habían cambiado y no existía interés en saber si Larsson había sido feliz o desdichado, pero el público en general se negaba, en general, a conocer todos los detalles de su existencia infeliz. Su vida durante la juventud no podía ser calificada como pintoresca o bohemia, o lo que las clases medias consideraban dentro de los límites de lo romántico. Su vida había sido triste y deprimente, sin ningún tipo de encanto y sorprendía mucho ver esa realidad,

⁶⁶²RYDIN, Lena. *Op.cit.*, p. 73.

⁶⁶³HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, p. 224.

cuando Larsson llega a convertirse en una de las principales figuras de la burguesía sueca⁶⁶⁴.

Como expone Hedström, su esposa, Karin Larsson, tuvo un papel crucial en la carrera artística de su esposo, al renunciar a la suya tras casarse y tener a su primer hijo. La diseñadora pasa a desarrollar su creatividad en otras áreas, teniendo un papel relevante en la decoración y el diseño del interior de su casa, *Lilla Hyttnäs*, que se convierte en el proyecto conjunto y especial del matrimonio. Este proyecto trataba también de dar un enfoque nuevo a la vida familiar pues quería de mejorar el estilo de vida de la época⁶⁶⁵.

En la relación del matrimonio Larsson llama la atención que el pintor no quisiera compartir la fama de su hogar con su mujer. Resulta sorprende porque era un hombre generoso por naturaleza, pero ella tampoco insiste en que también ha dejado su huella en la casa, excepto a través de sus tejidos modernos, y tampoco protesta, tras la muerte de su esposo, por no recibir una parte de la casa⁶⁶⁶.

Hidemark, Snodin y Stavenow consideran que fue durante y después de la Segunda Guerra Mundial, cuando las mujeres empezaron a introducirse en el mercado laboral, las obras de los Larsson fueron redescubiertas y estimularon el interés y la producción de tejidos tradicionales. La creación de Carl y Karin Larsson sirve de inspiración también a escritores y pintores posteriores suecos como: Elsa Beskow, Astrid Lindgren, Stig Lindberg y Lennar Hellsing, entre otros⁶⁶⁷.

La forma de vivir de los Larsson contribuye unos cambios sustanciales en las costumbres de sus compatriotas, al ampliar la vida familiar al exterior, a la naturaleza. Rydin y Peterson opinan que el descubrimiento de Larsson en los Estados Unidos se produce gracias a movimientos de los sesenta o por movimientos medio ambientales que tratan de crear una consciencia ecológica en el mundo. Muchas de esas imágenes serían más poderosas que las teorías que él mismo predicara⁶⁶⁸.

Para finalizar, pensamos que la grandeza de este creador no se queda limitada a unas obras, ya sean cuadros, frescos, libros o diseños. La grandeza de Larsson está en

⁶⁶⁴KÖSTER, Hans-Curt. *Op.cit.*, p. 5.

⁶⁶⁵HEDSTRÖM, Per. *Op.cit.*, p. 98.

⁶⁶⁶RYDIN, Lena. *Op.cit.*, pp. 154-155.

⁶⁶⁷HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Op.cit.*, p. 225.

⁶⁶⁸LARSSON-GÅRDEN, Carl; RYDIN, Lena; PETERSON, Nisse. *Op.cit.*, p. 92.

que logra crear, no un modelo de casa sino un modelo o estilo de vida. Ese era el sueño de Morris, que quería transformar la sociedad por medio del arte, haciendo la vida más justa para todos los sectores de la sociedad. Larsson consigue con sus sencillas ideas de reutilización y de adaptación de muebles y espacios, ofrecer un modelo de hogar más factible que el de Morris, cuyos muebles eran demasiado caros. Los Larsson inspiran con su gran obra, haciendo que uno se puede imaginar viviendo en esos espacios y pensando en cómo adaptar ese hogar a sus necesidades. La introducción de sus hijos dentro del hogar ayuda a que la sociedad cree un vínculo, pues los niños crecen ante nuestros ojos y logran disfrutar de una vida idílica, que todos desearíamos tener. Es por ello que sus imágenes quedan instauradas en nuestra imaginación y las tomamos como propias.

IV ALEXANDRE DE RIQUER Y SU UNIVERSO CREADOR

1. Alexandre Riquer y su tiempo: la vida en Cataluña en la segunda mitad del XIX y primeras décadas del XX

Para comprender correctamente la obra de Alexandre de Riquer tenemos que acercarnos a la situación en la que se encontraba Cataluña en esa época. También nos parece necesario hacer referencia a la investigación de varios expertos y críticos especializados entre los que destacan Trenc Ballester, gran experto en el tema por tener numerosas publicaciones sobre Riquer, ya que no ha sido un creador muy estudiado.

En opinión de Zarandona, la cultura, la literatura y la lengua catalana tuvieron un esplendoroso cultivo durante el periodo medieval, pero a partir del siglo XV comienza su decadencia y no se empieza a recuperar hasta bien entrado el siglo XIX, con la llegada del movimiento de la *Renaixença* o renacimiento catalán. Este movimiento tiene un carácter colectivo y popular, siguiendo la inspiración romántica a nivel político y cultural. Asimismo se promueven unos concursos literarios y poéticos para el fomento de la literatura en catalán, denominados *Joc Florals* o Juegos Florales, a partir de 1859, lo que intenta darle un carisma nacionalista, religioso, político y cultural al movimiento⁶⁶⁹.

A finales del siglo XIX, como indica Sureda, España sufre un sentimiento de decadencia dominado por la pérdida de gloria y de rumbo, tras la pérdida de las colonias de América, por lo que en algunas zonas de España, la burguesía ilustrada pasa a centrarse en el presente, mientras otras miran al pasado⁶⁷⁰.

Siguiendo el estudio de Alvar, descubrimos que en el siglo XIX, en Cataluña se empiezan a desarrollar ideas nacionalistas a partir del surgimiento del movimiento

⁶⁶⁹ZARANDONA, Juan Miguel. 'El impacto de la literatura artúrica en la construcción de identidades culturales y nacionales periféricas en la España contemporánea: Cataluña, Galicia y el País Vasco', *Lingüística y Literatura*, núm. 51, 2007, [en línea]: http://www.erevistas.csic.es/ficha_articulo.php?url=oai:ojs.aprendeonlinea.udea.edu.co:article/1267&oai_iden=oai_revista763, [Consulta: 03 julio 2015]

⁶⁷⁰SUREDA, Joan. *Historia del arte español. El siglo de los creadores. Vanguardia y tradición en el alba de un milenio*. Vol. X, Barcelona, Plawerg, 2002, p. 400.

cultural de la *Renaixença*. La identidad cultural nacionalista surge primordialmente del Romanticismo, tras la Revolución Gloriosa de 1868 y su federalismo republicano. Siguen habiendo posturas regionalistas y conservadoras durante las dos décadas siguientes, hasta que en 1892, con la Restauración y su inflexibilidad constitucional, se consigue la autonomía de Cataluña. Los distintos partidos nacionalistas, federalistas o regionalistas se van alternando en el gobierno, hasta que en 1917, se llega al apogeo político del catalanismo, que pasa a debilitarse por su apoyo a la monarquía. Surgen, posteriormente, nuevas agrupaciones radicales, que crecen bajo la república, pero que finalmente quedan ilegalizadas bajo la dictadura⁶⁷¹.

Como nos informa Balcells, el pueblo catalán había estado dividido hasta la derrota de la guerra Carlista de 1840, aunque sigue habiendo enfrentamientos entre los liberales moderados (que contaban con el apoyo de la burguesía), los republicanos y los progresistas (que contaban con la pequeña burguesía y los trabajadores). La sociedad catalana ya comienza a asumir su personalidad y sus particularidades catalanas, pero en vez de definirlos como catalanismo, las define como provincialismo. El carlismo se opone a los deseos gubernamentales de centralización del poder y de uniformidad castellana por todo el territorio español. La defensa de los antiguos fueros y la lucha contra el liberalismo es el cometido de los carlitas. Esto les lleva a una contradicción, pues al tratar de impedir la centralización, están en contra del poder absolutista monárquico que ellos mismos defienden⁶⁷².

Siguiendo con el mismo autor vemos que durante el reinado de Isabel II, se produce una estabilización en la que los moderados impiden los turnos de poder de los progresistas. La hostilidad que el pueblo siente por el establecimiento del centralismo y el hecho de que el movimiento obrero esté recluido a la clandestinidad, hace que se formen sociedades proletarias para su ayuda o reivindicación, puesto que la beneficencia de los gremios y de la iglesia han desaparecido. Las condiciones de vida empeoran al incrementarse los costes de vida y al haber menos trabajo por la introducción de la maquinaria, por lo que hay levantamientos de los obreros⁶⁷³.

La obra de Casal nos informa de que desde 1765, los Borbones habían contribuido a que los comerciantes catalanes se centraran en América para la venta de tejidos

⁶⁷¹ ALVAR, Jaime. *Historia de España: Diccionario de historia de España y América I*, Vol. 19, Madrid, HZ Espasa-Calpe, 2004, p. 314.

⁶⁷² BALCELLS, Albert. *Cataluña contemporánea*. Vol. I, Madrid, Siglo XIX de España, 1977, p. 32.

⁶⁷³ *Ibid.*, pp. 40-42.

confeccionados en sus fábricas. Tras la independencia de las colonias, con la pérdida de ese mercado, la famosa industria textil catalana tiene que pasar a la mecanización de sus fábricas, centrándose mayoritariamente en Barcelona. Más tarde, con la subida del precio de la energía mucha de la industria pasa al interior de la provincia donde se saca rendimiento de los ríos. Este periodo de cambios conlleva unos fuertes movimientos migratorios, ya que los trabajadores se trasladan a las nuevas fábricas que surgen en muchos casos cercanas a los ríos, donde se crean colonias. Una gran diferencia entre estas colonias y la ciudad de Barcelona, es que en las colonias los trabajadores tienen que aceptar las condiciones impuestas por sus patrones, mientras que en Barcelona las condiciones laborales mejoran por la presión de los sindicatos. En el siglo XX, la electricidad deja estas colonias desfasadas, con lo que tienden a desaparecer⁶⁷⁴.

Para Bacells, uno de los elementos fundamentales para el desarrollo de la industrialización es el desarrollo de explotaciones mineras, para que las industrias del carbón y de los metales puedan crear y promover la moderna industria del XIX⁶⁷⁵.

Nos parece interesante considerar que muchas de las dificultades por las que pasa esa sociedad se repiten por otros países en los que se instaure la industrialización. Queremos señalar que las transformaciones de la sociedad vienen unidas a unas desigualdades que afectan de forma negativa a la población de la ciudad, pero con las creaciones de colonias y fábricas cercanas a los ríos, llegan a la vida rural. Entendemos, desde nuestra perspectiva, que las industrias mineras son fundamentales durante la industrialización, pero contribuyen a que se extiendan las dificultades y las malas condiciones de vida de los trabajadores por otras zonas de la región.

Como señala Casals, la vida de la clase obrera y proletaria se sitúa cerca de la fábrica, pues las casas donde residen quedan situadas allí. Estas casas, donde viven hacinadas familias completas, son: pequeñas, viejas y sucias; y además hay poca ventilación en los patios y escaleras, escasa luz, y mala disposición. Los sectores de la sociedad con más recursos económicos viven en casas con fachadas aparentosas, pero en muchas ocasiones resultan incómodas, y comienzan a construirse nuevas casas, con mayor comodidad y con una decoración más lujosa. Uno de los elementos decorativos que se extiende por los hogares burgueses es el retrato, que deja un reflejo del hogar al

⁶⁷⁴CASALS, J.M. *et al.* (coords.) *Nueva Historia de España. La historia en su lugar, de la Restauración a la Segunda República*. Vol. IX. Barcelona, Editorial Planeta, 2008, pp. 150-151.

⁶⁷⁵BALCELLS, Albert. *Op.cit.*, p. 48.

retratar a las familias y sus costumbres. En Barcelona, tras la demolición de las murallas marítimas, se construyen grandes edificios que dan cabida a muchísimas familias, que pueden vivir de forma más cómoda, en edificios modernos y cercanos al centro. Después es la burguesía barcelonesa la que se extiende por barrios, como el de Gracia, en donde se construyen sus fantasías burguesas en edificios grandes y ricos⁶⁷⁶.

Basándonos en las opiniones de Sureda, advertimos que a principios del siglo XIX, los ideales de Robert Owen, socialista utópico inglés, defienden la posibilidad de crear comunidades autosuficientes que unan las ventajas del campo y de la ciudad, mejorando así las condiciones de vida de los obreros. Este ideal es proclamado más tarde por John Ruskin y William Morris, que con su ideal romántico, buscan la integración del hombre en la naturaleza y plantean el concepto de ciudad-jardín. Estos pensamientos son defendidos por arquitectos catalanes como Eusebi Güell o Antoni Gaudí, pero la burguesía barcelonesa no responde a esta idea de unir campo y ciudad cuando se construye por la zona del ensanche⁶⁷⁷.

Siguiendo el pensamiento de Calvo encontramos que durante el siglo XIX se produce un origen de intereses de tipo antropológico, debido a dos factores determinantes. Por un lado tras la crisis política que sacude al país, se produce una filosofía de espíritu nacional y por otro hay un cambio en la sociedad catalana, debido entre otras cosas a la prosperidad industrial y a la recuperación de la idiosincrasia histórica. El nacionalismo y su emoción regionalista y particular, junto con el naturalismo, se unen de una manera tan diferenciadora que da a Cataluña una existencia histórica y socio-cultural muy diferente a la del resto de España⁶⁷⁸.

Desde nuestra perspectiva hay que señalar que otro elemento crucial es la existencia de una cultura histórica catalana. No nos parece que esto pueda producirse si la propia sociedad no es consciente de su identidad y por ello se reconoce la singularidad de Cataluña. Algo semejante ocurre en otras zonas de Europa donde con el surgimiento del Romanticismo aparece un paulatina consciencia nacional, una apreciación de lo propio y lo popular. Por otro lado, nos parece que sociedad redescubre gracias a los movimientos culturales, que se promueven entonces, que su identidad se extiende a otros ámbitos como el literario o el filológico. Es por ello que podemos

⁶⁷⁶CASALS, J.M. *et al.* (coords.). *Op.cit.*, pp. 364-366 *passim*.

⁶⁷⁷SUREDA, Joan. *Op.cit.*, pp. 375-378.

⁶⁷⁸CALVO I CALVO, Lluís. *Historia de la antropología en Cataluña*. Vol. 28, Madrid, CSIC, 1997, p. 13.

afirmar que las diferencias a nivel de desarrollo económico, industrial y cultural son las que también contribuyen a una paulatina individualización del pueblo catalán. Entendemos que ocurre algo similar a lo que ya hemos visto en el Reino Unido y Suecia, donde las formas populares, las tradiciones y la vida de la comunidad rural empieza a ser redescubierta, por miedo a que se pierda la tradición y las raíces culturales con la industrialización.

La investigación de Calvo indica que otro elemento particular que le da ese carácter diferenciador es el de la cultura popular y sus manifestaciones, pues están vinculadas a un paradigma estético. Se trata de crear un ideal de lo recopilado, pues se reinventan la creaciones populares haciendo una versión idealista y melancólica que, dejando a un lado los conflictos de clases, sirven para formar ese carácter e ideología nacional. El rigor científico está supeditado a la recreación enaltecida cuando se trata de las manifestaciones folklóricas.

El pasado de Cataluña, sus manifestaciones populares y sus formas de vida tradicional son divulgados por los historiadores románticos y por los folkloristas. Una de las particularidades en esta labor es el deseo de introducir una moralización de la sociedad, sobre todo cuando se reconstruye la poesía o la canción original⁶⁷⁹.

En otra investigación de Calvo entendemos que durante la segunda mitad del siglo XIX ese pensamiento ideológico va unido a las posteriores producciones folklóricas que se centran en sus comienzos en las manifestaciones literarias como: leyendas, refranes y cuentos, mayoritariamente⁶⁸⁰.

La burguesía catalana del siglo XIX, según la investigación de Calatayud, se caracteriza por ser individualista en los negocios, pero tiene una actitud muy característica para las actuaciones colectivas, entre las que entran las creaciones de asociaciones, que no están vinculadas o derivadas del poder político, y tienen un carácter civil y privado⁶⁸¹.

Otro elemento que señalan Monclau y Jutglar es que Cataluña sigue el mismo desarrollo que el resto de Europa durante la industrialización, pero la clase obrera, por

⁶⁷⁹ *Ibid.*, pp. 16-18.

⁶⁸⁰ CALVO I CALVO, Lluís. 'El ' *Arxiu d' Etnografia i Folklore de Catalunya* ' y la antropología catalana'. Revista de dialectología y tradiciones populares, núm. 45, 1990, pp. 43-59, [en línea]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=18097>, [Consulta: 29 septiembre 2015], p. 77

⁶⁸¹ CALATAYUD, Salvador (ed.). *Estado y periferias en la España del siglo XIX: Nuevos enfoques*. Valencia, Universitat de València, 2011, p. 263.

su lado, tiene un lugar propio en el panorama social. Se busca, en cierto modo, la mejora de sus condiciones de vida, evitando quedarse a nivel teórico. La clase médica, y su Higienismo, tratan de conocer y mejorar las condiciones de vida de los trabajadores. Es por ello que se comienza una lucha contra las lacras de la industrialización: la pobreza, la insalubridad, las viviendas aglomeradas, unos salarios indignos, el trabajo infantil, y todos aquellos problemas que derivaban del progreso⁶⁸².

En nuestra investigación entendemos que esos problemas que surgen en las capitales de los centros industriales presentan similares dificultades a las que ya hemos visto en el Reino Unido o en Suecia. Las reacciones de los sectores más concienciados son parecidas y si en Suecia se tiende a preparar a la sociedad a nivel académico para un mejoramiento de su futuro, en el Reino Unido aparece una concienciación de que la enseñanza de una profesión digna, como la de los artesanos, puede permitir un desarrollo de las condiciones de vida. En el caso de Cataluña, la aparición del Higienismo trata de mejorar las condiciones de vida de los trabajadores en general que, como en los otros países de nuestra investigación, habían perdido sus raíces culturales y se encontraban en una situación precaria.

Tomando de nuevo la referencia de Calvo, descubrimos que los obreros en muchos casos mantienen ideologías cercanas al anarquismo que se ponen de manifiesto a través de la criminalidad, problemática que es motivo de estudio durante los últimos años del siglo XIX. Otra reforma que se intenta introducir sería la de educación, tratando de mejorar tanto las condiciones de la enseñanza como la calidad de vida de los alumnos⁶⁸³.

En el mismo autor vemos que durante el siglo XX el nacionalismo catalán presenta un carácter diferente al introducirse una mayor aceptación de la experimentación, la innovación científica, y al producirse además la aparición del *Noucentisme*. Si, durante el siglo XIX, en la investigación de la antropología hay una defensa de la tradición oral para plasmar la cultura popular, a principios del siglo XX, se pasa estudiar la cultura, la psicología y el origen del pueblo catalán. Comienza a surgir, por tanto, una identidad catalana, en la que el pueblo se reconoce como unidad, aunque

⁶⁸²MONLAU, Pedro Felipe; JUTGLAR, Antoni. *Condiciones de vida y trabajo obrero en España a mediados del siglo XIX*. Barcelona, Anthropos, 1984, p. 25-27.

⁶⁸³CALVO I CALVO, Lluís. *Historia de la...*, pp. 39-42.

haya división de clases. La sociedad, en todos sus estratos, empieza a aceptar dos conceptos que unen y marcan la antropología y el nacionalismo: raza y psique⁶⁸⁴.

Como nos informa de nuevo Zarandona, una vez pasa el interés por el Romanticismo, se trata de recuperar lo autóctono y se busca la instauración de una nueva meta cultural catalana para abrir Cataluña a la modernidad. Entre los movimientos surgidos en Europa durante la vanguardia, muchos luchan contra el materialismo de la industrialización en el siglo XIX, entre ellos estaban el Parnasianismo, el Esteticismo, el Prerrafaelismo, el Simbolismo, el *Art Nouveau* y, finalmente, el Modernismo catalán. Este Modernismo presta además atención a la tradición artúrica⁶⁸⁵.

Esta noción es secundada por Cerdá Surroca, quien mantiene que este pensamiento llega a Cataluña de mano de autores y poetas catalanes que traducen obras de interés universal como las de Rossetti o Whitman. Las obras de Ruskin, son traducidas por Maragall que siente interés por la personalidad de este reformista y crítico de arte, traduciendo una de sus conferencias. Tras la muerte de Ruskin, en Escocia en 1900, se aumenta el interés por su persona y sus doctrinas, haciéndose traducciones, por otros escritores, en revistas como *Juventut* o *L'Avenç*. También por esa época se empieza a traducir la obra de William Morris en Barcelona, *News from Nowhere*, primero en castellano, y no es hasta bastante más tarde que se traduce al catalán. Se puede ver ya un interés por la traducción de estas obras de influencia británica y esteticista en Cataluña⁶⁸⁶.

Otra autora, Aladaraca, añade que en la literatura se puede decir que se tiende a recrear el pasado, de forma que se da explicación a sus orígenes, buscando un nexo de unión con el pasado. La *Renaixença* toma como punto de partida la época medieval por su grandeza cultural, pero teniendo a su vez en cuenta la decadencia. Su deseo de convertirse en nación a través de su contexto cultural, se inicia con el estudio de textos antiguos que se conservaban en zonas rurales, y mayoritariamente en Mallorca. Los deseos de la burguesía independentista, de encontrar el catalán auténtico (libre de influencias castellanas, ibéricas o de borbónicas), hacen que la sociedad de su tiempo desee tomar unas formas lingüísticas que, en realidad, están marcadas por la ideología

⁶⁸⁴*Ibid.*, pp. 46-47.

⁶⁸⁵ZARANDONA, Juan Miguel. *Op.cit.*, p. 221.

⁶⁸⁶CERDÀ i SURROCA, María Angela *et al.* (coords.) *Escalibor – Un cant modernista artúric conquereix el món / Un canto modernista artúrico conquista el mundo*. Madrid, Sial, 2014, p. 2-3.

romántica. Los criterios modernos que se usan al mirar al pasado resultan ineludibles y, por ello, tenemos que mirar a la literatura catalana con una mirada anacrónica. Con la aparición de nuevas formas de discurso, como la aparición del periódico, se pasa a idealizar y divulgar la literatura que hasta entonces había estado limitada a las minorías⁶⁸⁷.

En esta investigación ya hemos visto que el estudio de obras medievales, o la transmisión de obras con cierta antigüedad, ya se han producido en el Reino Unido. Las obras que trataban de recoger una tradición literaria del pasado terminan siendo influenciadas por el autor que la reescribe, en el caso de Morris por su miedo a que no sean lo suficientemente auténticas, por lo que usa formas muy arcaicas que dificultan su lectura. Las mismas dificultades se encuentran en la literatura catalana, que al ser vista desde una perspectiva moderna no dejan de introducir un deseo de embellecer la obra, de manifestar una estética y una idealización de la misma, que llega como influencia del Romanticismo.

Como señala Valls, la burguesía que sigue la prensa en castellano es la que se interesa por conocer la trayectoria de la política madrileña, para cuidar las ventajas proteccionistas. La que apoya la prensa en catalán, se interesa por buscar a una política autónoma, la de una Cataluña separada de Madrid⁶⁸⁸.

Tomando de nuevo la referencia de Bacells anotamos que tras la aparición de los primeros periódicos en catalán en 1865, con su continuada aceptación popular, comienza a extenderse la actividad teatral catalana, con obras populares que están influenciadas por las manifestaciones románticas de escritores que las han restaurado. La parición del Teatro Liceo, fundado por la burguesía en 1848, se traduce como una expresión de su inquietud por la literatura, el arte, la música y la política. Se trata de una renovación de la cultura, que además enaltece la cultura y el mundo popular, pero que no reniega de la industrialización. La burguesía media se extiende por la sociedad catalana a través de la unión de las fortunas industriales y de las propiedades rurales, evitándose la expansión de empresas industriales mediocres⁶⁸⁹.

⁶⁸⁷ ALDARACA, Bridget. *Texto y sociedad: Problemas de historia literaria*. Vol. 5, Amsterdam, Rodopi, 1990, pp. 47-48.

⁶⁸⁸ VALLS, Josep-Francisc. *Prensa y burguesía en el XIX español*. Barcelona, Anthropos, 1988, p. 151.

⁶⁸⁹ BALCELLS, Albert. *Op.cit.*, pp. 51-52.

Sureda señala que el Modernismo que se extiende por Europa, durante finales del XIX y principios del XX, se establece muy especialmente en Cataluña. Su situación económica favorable, su nacionalismo entusiasmado y el éxito que tiene la Exposición Universal de 1888, le ayuda a poder influenciar todas las esferas culturales y artísticas. En el Modernismo se unen distintas influencias artísticas como: el Prerrafaelismo inglés, el Simbolismo, el Impresionismo y el orientalismo; haciendo difícil definir su carácter, por tener una amplia manifestación artística y por tratarse de un estilo muy eclíptico. En sus comienzos destaca el Naturalismo de sus pintores, que tras la influencia francesa de algunos artistas acoge un Modernismo que se extiende ampliamente entre los artistas catalanes⁶⁹⁰.

El *Art Nouveau*, como expone Fontbona, se convierte en un estilo artístico que se puso tan de moda que llegó a ser clasificado como vulgar. Su aplicación llega principalmente a las artes aplicadas en decoración, muebles, artes gráficas, etc. Su estética está basada en formas sensuales y voluptuosas, con el uso de elementos naturales y originales; y con la presencia de figuras femeninas o antropomorfas, típicas del mundo de los cuentos y las leyendas. Este estilo es usado hasta la saciedad en todo tipo de elementos de uso diario, hasta la primera década del siglo XX. Sus orígenes provienen del Simbolismo de finales del siglo XIX, y el estilo aparece como un elemento que busca renovar y modernizar Cataluña, por lo que pasa a denominarse *Modernisme*. El estilo que los artistas y escritores simbolistas extienden durante las dos últimas décadas del siglo XIX, es el de la vanguardia cultural. Más tarde, ya a principios del siglo XX, otros creadores, aprovechando que su estilo ya había alcanzado el éxito, lo usan hasta que se produce un hastío social. Por otro lado los más comprometidos con el deseo de modernizar la sociedad, empiezan a abandonarlo, contribuyendo a la caída del término Modernismo cuando en realidad, lo que muchos rechazan es el cansado y anecdótico estilo del *Art Nouveau* y no el Modernismo en sí⁶⁹¹.

El Modernismo, como indica el estudio de Pi de Cabanyes, aparece como un misterio sugestivo y atrayente en el que el ser humano se reencuentra consigo mismo, con la nostalgia de un mundo y de una identidad propia que logra reconciliarse. Comprender este movimiento estético y darle sentido resulta aun complicado, por aparecer en un periodo de fuertes cambios.

⁶⁹⁰SUREDA, Joan. *Op.cit.*, p. 56.

⁶⁹¹FONTBONA, Francesc. 'Las raíces simbolistas del *Art Nouveau*', *Anales de literatura española*. Universidad de Alicante, 2002, p. 213-221, [en línea]: <http://hdl.handle.net/10045/7306>, [Consulta: 05 julio 2015], p. 221.

Entre sus características destacan las de reinventar la naturaleza siguiendo un estilo que para algunos puede parecer artificial. La unión de lo vegetal y lo mineral, de lo humano y divino, de lo eterno y lo perecedero son algunas de sus interesantes contradicciones. Su deseo de hacer de la tierra un lugar que vuelve a ser encantador se produce tras el cambio a la modernidad y a la industrialización, que habían dejado el mundo sin la magia y la poesía sin los mitos de la antigüedad y de la cultura popular. El misterio del Modernismo permite que el hombre entienda la creación artística como algo nuevo y maravilloso, que le permite descubrir el mundo con nuevos ojos.

La Edad Media se convierte en muchos casos en el ideal que permite el contacto con lo más cercano a los instintos, a los sentimientos y a la naturaleza del hombre. Su deseo de alcanzar la belleza por la espiritualidad, le permite abrirse a la creatividad y poder aclamar la vida y lo diverso, buscando un equilibrio a través de lo divino⁶⁹².

Dos importantes críticos para esta investigación Trenc y Yates, consideran que el arte modernista se presenta como una clara manifestación contra la industrialización, y el papel de Ruskin, en todo este movimiento, lleva a reconciliar arte y vida. La sociedad burguesa y su cómoda ceguera, ante los problemas de la sociedad, hace que muchos artistas quieran adoptar esa nueva estética y huir de la realidad. Al mismo tiempo parece interesante que muchos de los artistas que se dediquen a las artes decorativas y a la arquitectura, que redescubran que sus obras creativas pueden transformar y embellecer la realidad. Los nuevos conceptos de belleza y la sofisticación del gusto se ven reflejados en un ambiente en el que lo humano y lo orgánico se unen⁶⁹³.

Reiteramos nuestra referencia a Sureda, que mantiene que entre los artistas modernistas catalanes destacan aquellos que forman parte del *Cercle Artístic de Sant Lluc*, con su ideología tradicional, católica y conservadora. Su espíritu creador está influenciado por el espíritu simbolista de los artistas prerrafaelistas. Los estetas influyen, en especial, en una de las figuras destacadas del *Cercle*, Alexandre de Riquer (1856-1920), quien se caracteriza, por entonces, por su pintura devota y religiosa, con gran influencia del Simbolismo. Tras su viaje al Reino Unido en 1894, se pone en contacto con los Prerrafaelistas, el movimiento de *Arts and Crafts*, y con su precursor,

⁶⁹²PI DE CABANYES, Oriol. 'El modernisme i els seus misteris/ El Modernismo y sus misterios', en CERDÀ I SURROCA, Maria Àngela et al. (coords.) *Escalibor – Un cant modernista artúric conquereix el món / Un canto modernista artúric conquista el mundo*. Madrid, Sial, 2014, pp. 19-20.

⁶⁹³TRENC BALLESTER, Eliseu; YATES, Alan. *Alexandre de Riquer (1856-1920): The British Connection in Catalan Modernisme*. s.l., Sheffield Academic Press, 1988, [en línea]: <http://www.anglo-catalan.org/downloads/acsop-monographs/issue05.pdf>, [Consulta: 04 julio 2015], pp. 18-19.

William Morris. Riquer pasa a defender la importancia de la integración de todas las artes a partir de entonces.

Durante principios del siglo XX, llega una nueva estética, el *Noucentisme*, donde lo racional, lo natural y el orden, es adoptado por aquella burguesía que antes había abrazado el Modernismo y su estética. El juicio y la norma se convierten en la nueva expresión de los ideales modernos⁶⁹⁴.

Desde nuestra perspectiva, parece fundamental tomar en cuenta que en Cataluña, al igual que en Suecia, se produce una expansión de los ideales y de las influencias internacionales a nivel artístico, literario y social. Esas influencias se traducen, para nosotros, en una inspiración pero no en copia de modelos y de estéticas. Queremos recalcar que las similitudes entre los movimientos nos llevan incluso a confundirlos hoy en día, pero debemos de reconocer la diferenciación en su ideología y en sus técnicas. La influencia del pensamiento de figuras como Ruskin y Morris y la traducción de sus obras no sólo al español, sino al catalán no hacen más que recalcar la importancia que tienen para la sociedad catalana.

Siguiendo el estudio de Valls encontramos que la ilustración gráfica se convierte en un fenómeno revolucionario en la prensa, con la aparición de nuevos tipos populares como los federalistas y los carlistas, que queda de manifiesto tanto en las artes gráficas como en la pintura española de la segunda mitad del siglo XIX. Para la burguesía poderosa, la pequeña burguesía con los periodistas, los intelectuales, los artistas y los profesores, a veces clasificados como radicales, no tiene el poder de cambiar las cosas. Por otro lado, la burguesía radical puede influenciar, a través de la prensa, incitando a una lucha moral por las mejoras, ya que a nivel político no alcanzan casi nada⁶⁹⁵.

Como explica Riba i Gabarró, en todo este entorno social, histórico y político nace Alexandre de Riquer i Ynglada, en el año 1856. Hijo de una de las familias nobles catalanas más antiguas, de los condes de Casa Davolos y marqueses de Benavent, la familia reside durante unos años en una casa solariega de Calaf. Su padre, Martí de

⁶⁹⁴SUREDA, Joan. *Op.cit.*, pp. 58- 61.

⁶⁹⁵VALLS, Josep-Francesc. *Op.cit.*, p. 181.

Riquer, se arruina, perdiendo toda su fortuna familiar, por dirigir y apoyar las guerras carlistas de Cataluña⁶⁹⁶.

Como señalan en su estudio Trenc y Yates, su padre es un hombre de ideas conservadoras y tradicionales, mientras que su madre, Elisea Ynglada proviene de una familia de artistas e intelectuales con ideales liberales. Sus primeros años de vida están marcados por una mentalidad y una sociedad muy conservadora y estancada, con una moral estricta y un marcado catolicismo.

La vida en el campo le parece idílica, al joven Riquer, por su cercanía a la naturaleza y por la felicidad que siente al tener tan cerca el bosque, la vegetación y la fauna de la zona. Comienza sus estudios en un colegio de jesuitas de Manresa en 1867, donde pasa a estudiar dibujo, pero 1869 tiene que marcharse a Francia a estudiar, pues su padre ha sido exiliado por sus ideales políticos. Allí aprende francés correctamente, lo que le ayuda a conectar posteriormente con los movimientos culturales europeos de finales de siglo. En su escuela de Béziers descubre su vocación artística y pinta sus primeras obras⁶⁹⁷.

2. Formación de Alexandre de Riquer e influencias de los movimientos coetáneos

Como ya se ha indicado anteriormente uno de los máximos estudiosos de la obra de Alexandre de Riquer es Trenc Ballester a quien hacemos referencia por su amplio estudio, con números artículos centrados en la obra, vida e influencia de nuestro creador y por haber realizado una obra monográfica muy completa. Alexandre de Riquer vuelve a Barcelona, donde vive con su madre y recibe clases de pintura, en principio como pasatiempo, ya que su familia tiene claro que quiere que su hijo sea ingeniero industrial.

En 1873, comienza sus estudios en la escuela de Bellas Artes de Tolosa de Llenguadoc, como estudiante libre y donde permanece durante un año. Trenc explica que con la venta de algunos de sus primeros retratos gana una pequeña cantidad, toda

⁶⁹⁶RIBA I GABARRÓ, Josep. 'Els molins fariners de l'Anoia en els vessants del Llobregat i del Segre', *Miscellanea Aqualatensia*, núm. 7, 1995, pp. 337-348, [en línea]: <http://www.raco.cat/index.php/MiscellaneaAqualatensia/article/view/130580/180642>, [Consulta: 10 octubre 2015]

⁶⁹⁷TRENC BALLESTER, Eliseu; YATES, Alan. *Op.cit.*, pp. 21-22.

una novedad para una familia sin tradición ni necesidad de trabajar para ganarse la vida. Alexandre Riquer sigue a su padre cuando este marcha a la Junta Carlista de Navarra, por lo que el joven pasa a ser considerado un rebelde carlista en 1874. Su madre que tiene conexiones con las autoridades liberales consigue su indulto, pudiendo matricularse en la *Lonja*, y quedándose a con su madre en Barcelona. Uno de sus profesores, Antoni Caba, le acerca a la escuela estética e idealista de los Nazarenos. El estilo de Riquer avanza hacia un estilo más realista en los retratos que realiza por entonces⁶⁹⁸.

En los viajes que realiza a Francia con su amigo Apel·les Mestres, tratan que algunas famosas casas editoriales se conviertan en posibles compradores de algunos de sus dibujos, pero no hay suerte. Trenc y Yates indican que el pintor comienza a ser más reconocido como artista y expone, por primera vez en 1878, en una exposición colectiva. El joven Riquer marcha un año más tarde a Roma, con permiso de su padre, para seguir formándose allí. Los artistas de *Quattrocento* le impresionan, como a muchos de los jóvenes artistas de mediados de siglo, pues como él se sienten muy interesados por la mezcla eclíptica de la Edad Media legendaria, el Gótico, el Romanticismo y el Realismo de sus contemporáneos. Sus viajes le llevan a París y por último de vuelta a Barcelona.

En 1882, Alexandre de Riquer conoce una joven de la que se enamora, Dolors Palau y contraen matrimonio tres años más tarde. Este matrimonio tiene nueve hijos, de los que tres mueren durante su infancia. El tener que mantener a una familia tan numerosa se convierte en una preocupación económica para el artista durante el resto de su vida. El problema se complica más cuando su esposa fallece en 1899, y la educación y organización de la familia recae íntegramente sobre Riquer⁶⁹⁹.

En la década de 1880, trabaja como ilustrador y participa en exposiciones, pero no es hasta 1890 que hace su primera exposición individual, con treinta y cuatro años, la cual es un éxito para el artista, ya que logra vender más de la mitad de sus obras.

Riquer visita a la Exposición Universal de París en 1889 y allí tiene la oportunidad de conocer la sección de pintura inglesa, donde las obras de los Prerrafaelistas le impresionan e influyen. Dos años más tarde, como indica Trenc, ya se

⁶⁹⁸TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer*. Barcelona, Lunwerg, 2000, pp. 13-14

⁶⁹⁹TRENC BALLESTER, Eliseu; YATES, Alan. *Op.cit.*, pp. 23-24

puede apreciar un cambio temático en el que suple su iconografía de ermitaños y santos por la de María. Además también se hace más idealista, algo que se percibe en su forma de tratar el paisaje realista⁷⁰⁰.

El estudio crítico de Rubio considera que algunos autores de este periodo comparten los ideales de los Prerrafaelistas y de Ruskin, cuyas obras al ser traducidas al castellano los influyen creando una actitud ‘anti-ciudadana’. El movimiento de los Nazarenos aparece en España a mediados del siglo XIX y tiene, en cierto sentido, efectos sobre el inicio del Modernismo. Cabe destacar el papel de los catalanes que no se limita a la simple introducción de una corriente, pues es a partir de entonces que se vislumbran los efectos en su estética y poética. La introducción del Prerrafaelismo trae consigo un interés que conlleva a la reedición de obras de los Nazarenos⁷⁰¹.

Otro pensador que contribuye con su investigación es Doménech, que señala el interés del pintor por el arte medieval, y que su postura en el ámbito religioso y político, le hacen unirse de 1888 a 1893, a la creación de un círculo artístico católico, el denominado *Cerde Artístic de Sant Lluc*. Para Riquer este círculo de artistas le acerca a los ideales de fraternidad entre artistas y a la antigua forma de los gremios medievales. El círculo se caracteriza por su carácter nacionalista, conservador, tradicionalista, moralizador y religioso⁷⁰².

Hay un elemento muy significativo que queremos recalcar en esta investigación, puesto que encontramos que la formación entre los artistas de este periodo tiende a crear asociaciones o círculos artísticos. Ya hemos visto la importancia de la Hermandad Prerrafaelista en la formación de sus miembros, donde la cooperación en proyectos y el intercambio de ideas son cruciales. Un precedente de este movimiento aparece en Alemania, cuando el movimiento Nazareno sirve de inspiración, por su concepto de vida, religión estética e intereses. Algo semejante ocurre en Cataluña, donde la influencia del catolicismo, y el interés por lo estético, moral son importantes, pero como elemento distintivo aparece el carácter nacionalista del grupo. En Suecia, los artistas han formado en la colonia también un círculo que se mantiene posteriormente, cuando ya en su país se pasan a denominar, los Oponentes. Según nuestra lectura, en este periodo de

⁷⁰⁰TRENC BALLESTER, Eliseu. *Op.cit.*, pp. 22-23

⁷⁰¹RUBIO CREMADES, Enrique. ‘Anales de Literatura Española’, Alicante, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2001, [en línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0p1g0> , [Consulta: 25 mayo 2015] , pp. 288-289.

⁷⁰²DOMÉNECH ROMÁ, Jorge. *Op.cit.*, pp. 55-56.

cambios constantes y de inestabilidad social, es fundamental para el crecimiento de nuestros artistas el participar de un círculo organizado y con unos ideales particulares.

La obra de Rubio considera que los temas e ideas prerrafaelistas son muy discutidos y difundidos por los miembros del *Cerde Artístic de Sant Lluc* (Círculo de San Lucas en Barcelona). La vinculación entre sus miembros es muy semejante a la de la Hermandad pero con un marcado carácter católico y con un deseo de liberar al arte de la influencia de las reales academias y sus tradiciones. Su manera de liberarse de la tradición académica es volver a las sociedades medievales, pero además desean evitar que los objetos producidos con la industrialización se vulgaricen por sus técnicas reproductivas⁷⁰³.

En uno de los artículos de Trenc, encontramos que la visita de Riquer a la capital británica, durante dos meses en 1894, tiene un carácter privado pues, a veces, trabaja como marchante o intermediario en la compra y venta de obras o de antigüedades, de las que él mismo es coleccionista. Su viaje le separa un poco de los ideales del Círculo, pues descubre que sus ideales y su noción del arte ya es una realidad entre los artistas prerrafaelistas. Burne-Jones y William Morris son los que les muestran personalmente su concepto de medievalismo renovado. Riquer conoce *in situ* la labor del movimiento de *Arts and Crafts* en las artes decorativas, que por aquel entonces que se encontraban menospreciadas en Cataluña. Allí también conoce la revista *The Studio*, que se había creado un año antes y que contribuye a la divulgación de los modelos estilísticos británicos, con un marcado carácter esteticista⁷⁰⁴.

Haciendo referencia a la monografía del mismo crítico, vemos que mantiene que los estudios han tendido a insistir demasiado en la influencia del arte prerrafaelista en la creación de Riquer. Trenc recalca que sus intereses por la decoración, por lo medieval, por el arte idealizado y por su carácter espiritual; ya se habían formado antes de su visita a Londres. El descubrir que la vida artística de Londres, con son sus propios sueños, se ha materializado, le anima a importar esa estética y pensamiento a Cataluña. Estos pensamientos e impresiones son traducidos y publicados en la revista *The Studio*. El estilo de Alexandre de Riquer cambia, adoptando las características del estilo gótico, la

⁷⁰³RUBIO CREMADES, Enrique. *Op.cit.*, p. 290 .

⁷⁰⁴TRENC BALLESTER, Eliseo. 'Alexandre de Riquer, Ambassadeur de l'art anglais et nord-américain en Catalogne', en *Mélanges de la casa de Velázquez, Persee revistas científicas*, Vol. 18, núm. 18-1, 1982, [en línea]: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/casa_0076-230x_1982_num_18_1_2371, [Consulta: 22 mayo 2015], pp. 312-313.

influencia del arte japonés, y la expresividad que el contorno da a los colores elegantes y armoniosos. Las composiciones adquieren un carácter simbolista e idealista que se introduce en las artes decorativas, haciéndose pionero en su representación en el Modernismo catalán. La actividad de otros creadores que están como él preocupados por la decoración en sus obras, como Gaudí, le animan. Se puede decir que su participación en el Círculo de San Luis trata de imitar la asociación de los Prerrafaelistas. Las características de este círculo se oponen a las de otra asociación de artistas, el Círculo Artístico, que tienen un ideal liberal, modernizador, laico y que cuenta con figuras destacadas del arte catalán de la época, como Rusiñol y Casas⁷⁰⁵.

Tanto Trenc como Yates opinan que el hecho de que Riquer haga un cambio de la influencia francesa al de un ideal estético no tiene que significar que sigue una moda o que simplemente copia un estilo. Riquer como decorador se convierte en un misionero, cuando la situación cultural es propicia a la recepción de su mensaje, cuando Cataluña ya aparece como abanderada del Modernismo⁷⁰⁶.

Desde nuestra perspectiva de investigadores los dos círculos de artistas que se habían establecido en Barcelona, y a los que antes nos hemos referido, se unen con una estética que es simbolista y tiene un fondo espiritual, aunque mantienen diferencias. Debemos de recordar que nuestro creador es uno de los primeros subscriptores a la revista *The Studio*, lo que le permite ser conocer desde el principio de las nuevas influencias. Toda esa información y la posibilidad de viajar y conocer otros países le influencia, abandonando un poco la mentalidad conservadora y católica que hasta entonces había tenido. Riquer es un hombre muy formado, de gran cultura y amante del arte; por lo que sus intereses y su deseo de aprendizaje aumentan cuando ve las renovadas formas estéticas del Medievo y el desarrollo de las artes aplicadas del Reino Unido. Nos parece relevante que sus intereses no surgen de la visita, sino que ya estaban en su mente y cuando ve que esa reforma artística es factible, pasa a introducirla en Cataluña.

Para Trenc, su labor como embajador del arte inglés continúa, de manera algo más formal, cuando es designado comisario de la sección inglesa en la Exposición Universal de 1907. En otro viaje al Reino Unido en diciembre de 1906, trata de invitar a artistas y de seleccionar obras para la exposición. Muchos de los contactos que hace le permiten

⁷⁰⁵TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer...*, pp. 24-25.

⁷⁰⁶TRENC BALLESTER, Eliseu; YATES, Alan. *Op.cit.*, p. 28.

acercarse a las industrias artísticas, como la imprenta de William Morris, *Kelmscott Press*, o la de otros de sus contemporáneos. Riquer, asimismo, viaja hasta Escocia durante esta estancia, para poder conocer y ver cómo se fabricaban los tejidos con estampados de Morris, en un taller de allí. Sigue manteniendo relaciones con el Reino Unido hasta 1910, ya que aunque fue nombrado comisario de la Exposición Internacional de Arte de 1911, pero por entonces casi no participa en la selección o exposición de las obras⁷⁰⁷.

Las mejoras en los transportes permiten que eventos como las exhibiciones internacionales, publicaciones de revistas de arte o literatura, o las estancias en el extranjero durante la formación de un artista o escritor, no sean algo fuera de lo común. El papel de nuestro creador es importante, por su contribución en la asimilación de ideas y movimientos internacionales, los cuales lleva a Cataluña, contribuyendo a la formación del fenómeno modernista catalán. Las relaciones de Riquer con artistas contemporáneos británicos no quedan muy claras para Trenc y Yates. Aunque no hay constancia exacta de otras visitas al Reino Unido, aparte de las de 1894 y 1906, se puede pensar que si fue designado como el presidente de la comisión inglesa de 1907, es porque tenía un amplio conocimiento del arte británico y contactos importantes con muchos de sus artistas. Si pensamos que en 1894, sólo había realizado una visita en la que él era un total desconocido, es difícil de creer que sus visitas fueran tan reducidas.

Riquer escribe una carta que más tarde es publicada en un artículo de la revista *The Studio*, en 1900. En este artículo deja clara la importancia que el descubrimiento de la revista tiene en él a nivel personal y artístico; por poder descubrir a los Prerrafaelistas, con sus amplios conocimientos sobre el arte y por aplicarlos en su búsqueda de la belleza en pintura y literatura. Para el pintor es emocionante que sus ideas y las que aparecen publicadas en *The Studio*, sean tan parecidas en riqueza y originalidad. Las creaciones y la labor de Morris en las artes industriales despiertan su interés de una forma muy especial. Desea llevar todo lo aprendido en el Reino Unido a Cataluña para que esos logros artísticos se conozcan allí, por el bien de la sociedad moderna catalana⁷⁰⁸.

Como señala Rubio, entre los creadores prerrafaelistas, Rossetti y otras figuras importantes de la Hermandad, existen ideas que se contraponen como el gran deseo de

⁷⁰⁷TRENC BALLESTER, Eliseu. *Op.cit.*, pp. 46-47.

⁷⁰⁸TRENC BALLESTER, Eliseu; YATES, Alan. *Op.cit.*, pp. 107-110.

venerar el amor al detalle, que se piensa llega a excesos o abusa en su intención simbólica cuando lo introduce en toda la obra pictórica. En la Hermandad se busca una unión estrecha entre pintura y poesía, llegando a convertirse en un postulado a nivel temático y simbólico⁷⁰⁹.

Siguiendo la línea del crítico Trenc encontramos que nuestro artista se distancia posteriormente del arte británico, lo que hace que se acerque más a un círculo de amigos artistas del sur de Francia, donde se había educado, y donde conoce a una escritora de Bearn, Marguerite Laborde, con la que se casa en 1911 y tiene a su último hijo, Jean. Después de residir un tiempo en el Pirineo, donde pinta el paisaje con su característico sotobosque y, tras volver a Barcelona viaja por Andalucía, Mallorca e Ibiza exponiendo, posteriormente, las obras paisajísticas que allí realiza, que brillan por su vitalidad. La pintura que Riquer viene realizando hasta entonces, se relaciona más con el Modernismo que con las modernas tendencias estéticas de los Novecentistas. Estas dos estéticas se oponen en sus estilos pues si en una destacaba el detalle y la riqueza decorativa, en la otra se impone la simplicidad y espíritu de síntesis.

Los enfrentamientos que hay entre su nueva esposa y su única hija, que es la que ha llevado la casa de Barcelona desde que su madre muere, pues Riquer sólo tiene hijos, hacen que Marguerite se marche a Francia con su hijo. Al poco tiempo, mueren dos de sus hijos, con los que sentía más apego, uno por tifus y otro en circunstancias misteriosas, y a este cúmulo de problemas se une el principio de la Primera Guerra Mundial, lo que le afecta mucho, pues de consideraba un pacifista. Por tanto, los años de 1914 y 1915 son una época de grandes dificultades personales para el artista, aunque las obras que realiza durante sus viajes son bien acogidas por el público. Riquer decide marcharse a Mallorca en 1917, cansado de la política y los problemas, donde vive durante tres años tranquilamente antes de morir, en 1920⁷¹⁰.

Encontramos varios elementos que consideramos relevantes para entender al protagonista de nuestro estudio ya que para este hombre sensible, la pérdida de su esposa y madre de sus hijos le deja un vacío muy grande no sólo emocionalmente sino también en su vida diaria. Su capacidad de trabajo le ayuda a poder sacar adelante su familia numerosa, lo cual es una gran responsabilidad que ya sólo recae sobre él. Tras encontrar el amor otra vez, tiene que asumir que su matrimonio no ha funcionado. La

⁷⁰⁹RUBIO CREMADES, Enrique. *Op.cit.*, p. 285.

⁷¹⁰TRENC BALLESTER, Eliseu. *Op.cit.*, pp. 48-49.

pérdida de dos de sus hijos y la llegada de la guerra, le afecta mucho a nivel personal, pues abandona, su taller, su ciudad y su casa en busca de la tranquilidad. Para nosotros es interesante que decida ir a Mallorca, porque es allí, cerca de la naturaleza, donde puede volver a tener esa relación tan especial que tuvo con la naturaleza en su juventud, y así volver a encontrar su paz interior.

3. Alexandre de Riquer, artista y creador literario

La investigación de Rubio considera que Alexandre de Riquer, muestra desde sus comienzos, en su obra literaria y pictórica, una cierta cercanía con el movimiento británico, incluso cuando aun no se había creado esa relación. Se puede decir que desde el comienzo estaba preparando la vía, a través de sus dibujos y grabados, hasta que finalmente encuentra, en los Prerrafaelistas, el carácter y el genio artístico y creador que ya tenía en su interior⁷¹¹.

Como indica Trenc, las obras pictóricas de Riquer se pueden dividir en pintura religiosa o profana. Una de sus obras pictóricas de carácter religioso es el presbiterio de Montserrat, donde en 1896 comienza a pintar seis telas de marcado carácter religioso, pero en las que además existe una naturaleza estilizada que une con símbolos, de forma que la composición resulta ascendente. Las representaciones de ángeles y figuras con vestimenta medieval, y de figuras femeninas con la misma estética simbolizan ángeles, que se convierten en intercesores en esta obra. La transmisión del mensaje religioso es fundamental para Riquer y para los integrantes del *Cercle*, ya que consideran que el arte debe de estar al servicio de la religión. La mezcla de neogótico y del estilo japonés queda de manifiesto al usar tintas planas, contornos lineales marcados y colores muy refinados en tonos pasteles, lo que le dan un aspecto poetizado e imaginario a sus obras⁷¹².

Ya hemos señalado, en Morris y Larsson, su deseo de crear un mundo idealizado, especial y, en cierto modo, mágico a través de sus pinturas. En Morris tenemos un nexo entre la literatura y la pintura, por su deseo de huir a un pasado y el nexo de unión de Riquer es el de tratar de representar un mundo irreal y paralelo al nuestro, que nos

⁷¹¹RUBIO CREMADES, Enrique. *Op.cit.*, p. 296.

⁷¹²TRENC BALLESTER, Eliseu. *Op.cit.*, pp. 112-113.

permite redescubrirlo ya que va cambiando y evolucionando con el tiempo. Para nosotros Larsson no tiene ese nexo, de evasión de la realidad, sino que basándose en ella busca en lo cotidiano la belleza idealizada, lo anecdótico y lo ameno, logrando hacer más cercano el mundo que reflejaba en sus cuadros.

Estudiando los cuadros del artista, algo necesario en nuestra investigación, descubrimos que entre las temáticas artísticas de Riquer cabe destacar los paisajes que realiza en durante su vida en Calaf y posteriormente en Terrasa, donde pasa largas temporadas con su esposa y sus hijos. Su amor por la naturaleza queda expresado desde el comienzo de su pintura, pues la reflejaba con gran respeto y casi adoración, al modo de Ruskin y de los artistas prerrafaelistas. Veremos que como en el caso de Morris y Larsson, su cercanía a la naturaleza le permite redescubrirla, al dotarla de una belleza y sensibilidad especial que queda expresada en sus cuadros y en sus textos literarios.

Siguiendo la línea de investigación de Trenc, entendemos que Alexandre de Riquer trata de renovar la pintura de los años 1889-1893, ya que tras su visita a la Exposición de París, parece que se deja influenciar por el idealismo de la pintura de los Prerrafaelistas. La pintura de este periodo trata la temática religiosa o rural con figuras femeninas que suelen aparecer de perfil y en actitud de reposo, pero con una estética realista. Además durante ese periodo se produce una idealización de su obra religiosa. En su obra *La Divina Pastora*, la pastora ya no es la campesina; y la elegancia y exactitud con la que la trata, denota su respeto hacia lo divino. El lograr crear una ambientación en el fondo, el usar lirios simbólicos y el que su túnica blanca sea sinónima junto con los lirios de su pureza, son ejemplos del simbolismo de nuestro pintor. *La Anunciació* más alejada del realismo muestra a un ángel traslúcido e inmaterial y a una Virgen de perfil. El pintor presenta una iconografía muy diferente, al salir rayos divinos de sus manos hacia el vientre de la Virgen. La leyenda en estilo gótico con el saludo del ángel, nos presenta una composición parecida a la de un retablo gótico⁷¹³.

Otra obra que aparece posteriormente es *La Mare de Déu esperant Nadal*, que tiene las características esteticistas de un Riquer anterior a 1893. Otras obras son una segunda *Anunciació* realizada por Riquer y que sale publicada en la revista *The Studio*, que resulta más estilizada que la primera, o un tríptico sobre madera con una

⁷¹³*Ibid.*, pp. 75-76.

iconografía tradicional de la Inmaculada. La pintura profana no suele realizarla sobre caballete o lienzos, sino que la limita a la decoración de espacios, frescos o paneles⁷¹⁴.

Si seguimos el pensamiento de Trenc y Yates, descubrimos que Alexandre Riquer tiene un papel importante en la difusión de nuevas formas artísticas del Reino Unido y de América. Su papel como integrante del *Cercle Artístic de Sant Lluc*, se convierte en un pasaporte para poder introducir las nuevas formas artísticas en conferencias, artículos en las revistas con las que colaboraba como: *La Renaixensa* o *Joventut*. Sus artículos o conferencias sobre de los diseños de posters, de las artes decorativas, del arte industrial de Morris, etc., son significativos por su difusión. Lo que el autor quiere subrayar es que el Reino Unido ha logrado una autonomía artística como nación, por lo que la propone como ejemplo, pero no como modelo a copiar⁷¹⁵.

En otro de los artículos de Trenc, se marca la importancia del movimiento Simbolista, que considera los libros como si se tratase de una forma de expresar la concepción total del arte, en la que el creador actúa como escritor y artista plástico de la misma obra. A nivel europeo existen ya creadores en su tiempo, como William Morris y Dante Gabriel Rossetti. La obra de Riquer destaca por existir cierto paralelismo a lo largo de ella, pues Riquer trata de crear un mundo artístico y alejado de la realidad, tanto en su obra plástica como en su literatura⁷¹⁶.

Como ya vimos en la introducción de esta investigación, para los Simbolistas la poesía es una forma de expresar una experiencia íntima indescriptible, lo cual en muchos casos resulta imposible. Más tarde hemos visto que en Morris y en Larsson el libro se convierte en una obra de arte, al concebir cada una de las páginas como un todo, en el que texto e imagen comparten espacio en una armonía creada no por un simple ilustrador, sino por un decorador que en estos casos además es escritor. El amor por el pasado en Morris, o por la familia en Larsson queda transferido en sus obras. Lo mismo podemos ver en Riquer, y aunque puede resultar muy difícil transmitir su conexión por el bosque, su flora y fauna, lo logra a través de su sensibilidad y de su belleza secreta.

En este mismo artículo de Trenc encontramos que el mundo espiritual de Riquer es un mundo en el que la naturaleza se transforma en un paraíso, en un universo idílico.

⁷¹⁴*Ibid.*, p. 114.

⁷¹⁵TRENC BALLESTER, Eliseu; YATES, Alan. *Op.cit.*, pp. 111-114.

⁷¹⁶TRENC BALLESTER, Eliseo. 'Texto e imagen en A. de Riquer: dos lenguajes para una misma cosmovisión', *Anales de literatura española*. Universidad de Alicante, 2002. pp. 193-210, [en línea]: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7305/1/ALE_15_12.pdf, [Consulta: 22 mayo 2015], p. 193.

Para Alan Yates, el paisaje o *landscape* se convierte en una visión del mundo íntimo o *inscape*. Riquer consigue que la naturaleza llegue a ser sagrada y que su fantasía artística llegue al mundo sensible, usando tres filtros literarios. Estos filtros son: el Panteísmo de la cultura griega, el folklore catalán y su medievalismo; y finalmente, el Prerrafaelismo y su mágica relación con la naturaleza. La manera en la que el Riquer simbolista interiorizaba lo que le rodea, es el modo prerrafaelista, es decir, creando un mundo interior basado en la fantasía, lo desconocido y lo sagrado. El mundo poético de Riquer está, por tanto, muy cercano al de la poesía prerrafaelista, por crearlo buscando la relación entre la imagen y el texto⁷¹⁷.

Este mismo autor piensa que 1915 es un año notorio, ya que Riquer expone en el Fayans Catalán más de ciento diez obras pictóricas. Estas obras se pueden clasificar en cuatro apartados, el primero titulado *Espanya*, que es en una producción de obras de género, con escenas fantasiosas que reflejan la España típica del Romanticismo, por su carácter goyesco. La segunda, *Basses-Pyrénées-Francia*, muestra unos paisajes del Pirineo, con especial interés por reflejar los sotobosques y la flora silvestre. El tercer apartado, *Ibiza y Mallorca*, en la que refleja los paisajes realizados durante su estancia de 1913 y 1914, con gamas cromáticas más claras y que representa fragmentos de los bosques. El último, *Varia*, es un ejemplo del arte de fantasía, en el que las numerosas reminiscencias literarias y musicales quedan plasmadas en un formato pequeño⁷¹⁸.

Como indican Trenc y Yates, la mayoría de las obras realizadas antes de que Riquer se estableciera en Mallorca tienen un formato pequeño, con una pintura miniaturista que presta mucho detalle a la flora. Este es uno de los elementos que aleja a Riquer de los movimientos más modernos de la pintura de su tiempo, pues tienden a hacerse más simples y que le dan importancia al color. A pesar de todo, Riquer logra que sus miniaturas, destacando los diseños en pluma acuarelados, logren gran perfección a nivel formal y poético. El artista se despide de sus amigos más cercanos y marcha con sus hijos a Mallorca, que se convierte en un refugio de paz, aunque mantiene contacto con sus círculos de amigos y sigue exponiendo en Barcelona.

Una vez se instala en Mallorca, a partir de 1917, el pintor reproduce básicamente sus paisajes, sus montañas y bosques. Su pintura es catalogada de anticuada por los críticos novedosos, pues la estética moderna gira en torno a una pintura más sintética y

⁷¹⁷*Ibid.*, p. 202.

⁷¹⁸TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer...*, p. 142.

decorativa. La exposición que planea para 1920, presenta una especie de testamento artístico escrito a modo de poema, que Riquer sitúa en los catálogos de la exposición y que se convierten en un testimonio de su unión de arte y poesía. La tranquilidad también le llega a nivel sentimental, pues su esposa e hijo pequeño vuelven para quedarse con él en Mallorca antes de su muerte⁷¹⁹.

El arte de Riquer tiende a reflejar la naturaleza como una especie de ensueño en el que el bosque, la montaña y el mar se hacen sagrados, sin necesidad de añadirles deidades. El pintor consigue que, con el uso de la luz, se cree una escenografía que permite que el espectador pueda evocar a seres como ninfas, hadas o elfos en el paisaje riqueriano. Trenc considera que la influencia de la pintura literaria se incorpora a sus obras, creando musicalidad a través de una rima melodiosa.

La obra paisajística realizada en Mallorca parece anticuada para muchos, en comparación con otros artistas de su tiempo, ya que nuestro pintor no logra captar ni su luz ni su ambiente en esos grandes lienzos que realiza durante su estancia. A nivel personal, este periodo de su vida y las obras realizadas en Mallorca tienen un carácter positivo, ya que aunque no logra renovarse, lo intenta. Hay un cambio importante al usar el color para lograr plasmar su ideal panteísta, pero por otro lado abandona el dibujo⁷²⁰.

En opinión de otro crítico, Sunyer, la escritura de los literatos de este tiempo tiene lugar en un periodo crucial, cuando la lengua se había convertido en un vehículo de la cultura, dejando atrás el anacronismo y la rigidez literaria tan característica de la mitad de siglo, durante la *Renaixença*. Los escritores modernistas son conscientes de la importancia del catalán, que tiene que cambiar y adaptarse a un medio literario, que permite cambiar el concepto de cultura en sí⁷²¹.

Trenc y Yates señalan que al estudiar la obra literaria de nuestro escritor se percibe una marcada diferencia entre ellas pues pasan unos veinte años entre que escribe una y otra. Otras diferencias son que su primera obra de 1875, *Notas del alma* no se llega a publicar y está escrita en castellano y *Quanjo era nay*, de 1897, se convierte en su primera obra publicada, y está escrita en catalán. Entendemos que además tiene que

⁷¹⁹TRENC BALLESTER, Eliseu; YATES, Alan. *Op.cit.*, pp. 44-46.

⁷²⁰TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer...*, pp. 154-156.

⁷²¹SUNYER MOLNÉ, Magí. 'Modernismo. La literatura modernista catalana', en *Revistes Catalanes amb Accés Obert*, núm. 4, 1987, [en línea]: <http://www.raco.cat/index.php/Catalonia/article/view/92727>, [Consulta: 10 octubre 2015], p. 12.

haber diferencias entre una y otra, en su visión del mundo y en cómo refleja sus experiencias personales. Riquer usa el catalán en su segunda obra, pues es consciente de que el uso del catalán resulta elemental si se quiere estar en la vanguardia cultural. Además desea contribuir al establecimiento de una cultura catalana, que gracias a él toma la forma del Modernismo.

Sus poemas *Notas del alma*, escritos en castellano tienen un marcado carácter romántico según Trenc y Yates. Su temática y la lengua que usa resultaban bastante pobres, pero algunas temáticas sentimentales que surgen por entonces, reciben un posterior tratamiento más sofisticado en su escritura⁷²².

Como nos recuerdan estos dos críticos ya mencionados, el resurgir de la literatura rural, regional o idílica es característico del Modernismo, pero con una perspectiva algo conservadora, que forma parte del repertorio del estilo estético. La razón por la que se busca representar esta nostalgia se basa en la lucha contra la miseria, la despersonalización de la sociedad con la revolución industrial y la teoría sofisticada, que descende de la de Ruskin y Morris. Lo rural pasa a representarse como la base del catalanismo, uniendo conceptos como tradición, mitos e historia; mientras que el catolicismo, aparece como un baluarte con el que se lucha contra el estado moderno y ateo, donde el paisaje y la tierra sirven de vínculo con el espíritu comunal y las raíces sociales, morales y familiares. Todas estas ideas aparecen transportadas al contexto político, y más aun al llegar el Novecentismo, ya que además se asimila el ruralismo conservador, aceptando todas sus formas románticas de expresión. El ruralismo modernista, mira a la lengua y la expresión, como si se tratase de asociaciones románticas de mediados de siglo, pero añadiéndoles a la idea del catalán, la pureza étnica y lingüística. Es así como a finales del siglo XIX se da la circunstancia perfecta para que los escritores puedan centrarse y ser fieles a sus raíces⁷²³.

La estética del libro demuestra también que artista y escritor son la misma persona. Como nos indica nuevamente Trenc, *Quanjo era nay* es un libro cuidado en su elaboración y decoración. Es un ejemplo de coherencia y fusión entre imagen y texto, pero hay un elemento que le impide llegar a la perfección, este libro sigue teniendo aun la estética de un libro tradicional. Riquer consigue, más tarde, crear una obra de arte total con sus libros *Crisantemes* y *Anyorenses*. Se puede hablar entonces de una

⁷²²TRENC BALLESTER, Eliseu; YATES, Alan. *Op.cit.*, pp. 47-48, 22 *passim*.

⁷²³*Ibid.*, p. 52.

reproducción del mundo ideal que el artista o creador inventa y sueña. El libro se convierte en el medio para plasmar su sueño, su cosmovisión a través de palabras e imágenes, es decir, a través de poesía y de imágenes visuales⁷²⁴.

El mismo año de la muerte de su esposa Dolors o Lolita, como más se la conocía en 1899, Riquer publica una obra *Crisantemes*, pero es en su obra posterior *Anyorances*, de 1902, donde hace una evocación al amor perdido. Trenc defiende que es a partir de este momento que Riquer comienza a disminuir su actividad prerrafaelista en las artes decorativas, quizás porque el público se ha cansado y no hay encargos, o porque él mismo ya no se siente tan ilusionado. También deja de colaborar con la revista *Juventut* en 1900, cuando siguiendo la moda entre los círculos intelectuales, comienza a sentir interés por las religiones orientales. Su obra pictórica y poética cambia acercándose al Panteísmo con las fuerzas vitales orgánicas representadas en las ninfas, el bosque y sus árboles misteriosos o en su unión con el cuerpo humano. Se unen a estos temas otros más clásicos, como el interés por el rey Arturo y los temas medievales. El bosque se convierte en un lugar sagrado, el de sus sueños de la infancia, como lo dejará patente en sus obras: *Aplech de Sonets* y en *El poema del Bosh*⁷²⁵.

En nuestro estudio de las obras de Riquer queremos dejar de manifiesto que el escritor y artista tiene ciertos elementos que se mantienen en su obra, como la representación de las musas o ninfas, que le influyen en un principio por su deseo de ahondar en las tradiciones populares de Cataluña. Consideramos que si esta temática adquiere más protagonismo en su producción, tras acercarse a la estética prerrafaelista, no es por estar influido por su estilo, sino porque se siente respaldado al descubrir que sus manifestaciones son admiradas en la estética británica. A nuestro parecer, los cambios que encontramos en su obra y en sus intereses nos parecen similares a los que Morris hace durante su carrera, no en el cambio de temática o estilo, sino en su deseo de probar nuevas formas de expresión de su espíritu.

La actividad de Alexandre de Riquer durante el periodo de 1902 a 1905 se centra en la poesía y la pintura. Las obras *Petons* y *Aplech de Sonets* se realizan en esa época y además es en 1905, cuando realiza su segunda exposición individual de pintura, por lo cual se puede deducir que su actividad artística hasta entonces no se había centrado en la pintura. Se debe destacar que, durante estos años, el nexo de unión entre pintura y

⁷²⁴TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer...*, p. 83.

⁷²⁵*Ibid.*, pp. 44-45.

poesía es la exaltación de la naturaleza, pero desde una perspectiva muy panteísta. Este elemento artístico tan característico de Riquer queda de manifiesto en la fusión entre la obra poética y plástica, que dejan claro que busca expresar la misma noción de belleza y arte⁷²⁶.

Entre los poemas de Riquer hay que destacar su última obra *Aplech de sonets, Les cullites, Un poema d'amor*. Esta obra se caracteriza por ser bastante heterogénea, llegando a tener una unión interna por el uso generalizado del soneto. Esta obra también sirve para entender los cambios artísticos que sufre Riquer, que avanza de un simbolismo modernista a un panteísmo, algo que aparece reflejado, en cierto modo, en todos los aspectos de su poesía. *Un poema d'amor* simboliza la cima del ciclo de *Anyoranses* y *Petons*, donde el erotismo, temática que hasta ahora no había aparecido, comienza a tomar forma⁷²⁷.

Advertimos tras esta breve introducción a las obras literarias de Riquer que su adoración por la naturaleza, que ya encontramos en su primera obra, *Quanjo era noy*, va avanzando y refinándose en *Crisantemes*; llegando finalmente a su máxima manifestación en *Poema del Bosh*, donde en su periodo panteísta se acerca a la naturaleza de modo que descubre en ella la divinidad creadora. La conexión con la naturaleza ha sido un tema que encontramos en los tres escritores de nuestra investigación, pudiendo tomar formas diferentes de representación, pero dándole un mismo tratamiento por su amor, respeto y casi adoración, al unir sus raíces humanas con la madre tierra, con su representación artística y literaria.

En otra publicación de Trenc se subraya que los modernistas tienden a querer usar el soneto como forma de expresar su oposición al caos formal del siglo XIX, por su estilo informal y localista, pero más aun por encontrarlo como un vehículo para manifestar armonía y universalidad en la forma. Nuestro escritor se siente influenciado de Dante Gabriel Rossetti y de Dante Alighieri, ya que ambos usan el soneto. En Riquer hay una cierta contradicción interna, que queda de manifiesto en sus obras, cuando por un lado manifiesta en una obra el realismo, *Les Cullites*, y en otra el idealismo *Aplech de sonets*. Su deseo de representar la naturaleza de forma fidedigna y de permitir la libertad creativa del arte es una de las claves de la personalidad contradictoria de Riquer a nivel artístico y humano. Además nuestro autor sufre unos cambios sustanciales a

⁷²⁶*Ibid.*, pp. 139-140.

⁷²⁷TRENC BALLESTER, Eliseo. 'Texto e imagen...', p. 209.

nivel interno, pues su pensamiento que en un principio era conservador, moralista y católico a principios de la década de 1990, evoluciona hacia un pensamiento más liberal, sensual y ecléctico a principios de 1900. Su evolución también queda representada en sus creaciones plásticas y literarias, ya que va abandonando el Modernismo y su estilo característico, para pasar a tomar un estilo más neutral y equilibrado⁷²⁸.

Trenc y Yates consideran que *El Poema del Bosh*, es una obra que destaca por ser una forma de manifestar su fe de forma literaria, a pesar de los cambios que le rodean. Resulta interesante que Riquer al final de su carrera artística y literaria vuelve a la estética y al estilo de sus comienzos. No se puede considerar que el artista de sus primeros años, un joven pintor realista y con grandes deseos de descubrir las nuevas influencias, se parece al escritor y artista culto posterior, que ante las nuevas tendencias vuelve a las tradiciones más antiguas. La progresión de sus primeras obras poéticas a las últimas, se asemejan de algún modo a los cambios artísticos de sus obras. Lo mismo ocurre en sus deseos de dejar el mundo de la realidad, que él mismo ha descrito con gran belleza y vida en sus detalles, o su deseo de plasmar un mundo imaginario, con mitos y sofisticación. Como escritor de este periodo, no siempre logra vencer algunas de las dificultades que encuentra, como cuando por su simbolismo muestra un mundo demasiado estereotipado. A pesar de todo, aun se puede reconocer su voz, que transmite de forma sincera, o su personalidad que es creativa y compleja⁷²⁹.

Trenc afirma que el papel del Riquer a nivel artístico y literario resulta fundamental para comprender el Modernismo catalán, pues se convierte en uno de sus abanderados y en un ejemplo del espíritu refinado y sensible de su época. Su personalidad se hace más compleja al sentir que debe armonizar todas las corrientes e influencias de su época. El Modernismo de su época también se caracteriza por esas contradicciones, que tienden a dar vida y enriquecer aun más el movimiento. Este crítico mantiene que el Modernismo no fue tan innovador o vanguardista como se hubiera querido, ya que la sociedad burguesa que lo mantiene no avanza, con lo cual en Cataluña el movimiento se queda más en una intención que en una realidad.

⁷²⁸TRENC BALLESTER, Elíseo. 'De l'a acclimatation de l'art et de la poésie préraphaélite en Catalogne à travers l'exemple d'Alexandre de Riquer', en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2007, [en línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcft912>, [Consulta: 07 julio 2015], pp. 120-121.

⁷²⁹TRENC BALLESTER, Eliseu; YATES, Alan. *Op.cit.*, pp. 105-106.

Riquer, a su vez, tiene que hacer frente a algunas contradicciones a nivel personal, como su defensa del culto a la naturaleza durante su vida, a través de su culta e instruida creación artística, que pasa por distintas fases como la romántica, la grecolatina o la panteísta. Por otro lado, Riquer desea introducir un arte decorativo, moderno y nacional a nivel estilístico, y de producción. Por último, la estética realista aparece durante su primera y última etapa, pues trata de imitar a la naturaleza⁷³⁰.

En esta investigación de nuestro creador, entendemos que no se puede considerar que un espíritu sensible deba quedarse estancado en su forma de manifestar el interior, ya que creemos necesario entender que si este avanza, también lo haga su estilo. Consideramos que Morris toma cambios constantes en su trabajo, a nivel de experimentación y de nuevos proyectos, lo que también queda manifestado en su estilo que avanza, pero que no varía de forma señalada. Los intereses de Riquer no varían tanto a nivel de proyectos, pero sí que hay un cambio de estilo casi constante, como si quisiera renovarse, lo que se acentúa aun más al final de su vida. Hay una constante que encontramos en los tres autores, que queremos destacar y a la que ya hemos hecho referencia antes: su deseo de que ese amor que sienten por la naturaleza quede manifestado en sus obras. Las diferencias en sus formas de manifestarlo son patentes, pero lo significativo es que existen ciertos elementos, que armonizan cuando tratan de sensibilizar a la sociedad de su importancia para el ánimo y el espíritu del hombre.

Cerdà i Surroca considera en otro de sus estudios que el autor es una figura elemental del Modernismo, pues representa el ideal prerrafaelista, no sólo por admirarlo y divulgarlo, pues en él concurre la idea de un creador que debe ser poeta, artista y artesano a la vez. Con su obra literaria defiende el uso del soneto, junto a otros como Viura o Zanné, que si en un principio buscan una poesía o prosa poética libre, terminan siendo unos sonetistas experimentados. Los sonetos de Riquer también se convierten en uno de los elementos más comunes de sus libros poéticos. La definición de soneto que Riquer usa como elemento introductorio a sus obras, es misma que la de Rossetti: ‘*A sonnet is a moment’s monument*’, en su obra *The house of Life. A Sonnet Sequence*⁷³¹.

El bosque, para Trenc, es el tema principal en la obra del creador a nivel poético y de las artes plásticas. Si en su primer libro en prosa tiene un carácter realista y algo

⁷³⁰TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer...*, p. 192.

⁷³¹CERDÀ I SURROCA, María Angela. ‘Modernisme en Catalunya: traducció i divulgació’, *Hermeneus: Revista de la Facultat de Traducció i Interpretació de Soria*, núm. 1, 1999, pp. 47-56, [en línea]: http://www5.uva.es/hermeneus/hermeneus/01/art2_01.pdf, [Consulta: 06 julio 2015], pp. 6-7.

costumbrista, más tarde en *Crisantemes* se hace más idealizado, llegando al Simbolismo. En su recolección de sonetos *Bucólica* (de *Aplech de sonets*), y en su última obra *Poema del Bosch*, el bosque y la naturaleza se convierten en leyenda, al abrir las puertas de la imaginación y de la tradición. Hay que señalar que el ciclo artúrico, la mujer como símbolo sobrenatural y los elementos trágicos, tan característicos de los Prerrafaelistas, son temas universales que aparecen en su obra, pero no sólo por la influencia de la Hermandad. Más tarde llegan los elementos panteístas, como parte del crecimiento del artista que muestra su lucha, como la de la naturaleza, contra la civilización moderna⁷³².

4. Periodos de creación y obras representativas

Basándonos de nuevo en la opinión de Eliseu Trenc y Alan Yates, su evolución se puede dividir en tres periodos bien marcados a nivel artístico. El primer periodo es de 1880 a 1894, está unido al movimiento Estético o pre-modernismo, que seguía una estética ecléctica donde se unen elementos tradicionales y realistas. El segundo periodo, de 1894 a 1906, ya es modernista en sí, se trata de su periodo de mayor éxito y producción y es además su un periodo central en su obra. Por último, de 1907 a 1920, llega su último periodo, marcado por el Panteísmo⁷³³.

Durante su primer periodo, de 1880-1890, priman los paisajes realistas con una naturaleza reflejada al detalle en la que abundan grandes cielos, pájaros volando y paisajes campestres con flores, árboles y ríos. Riquer es un aficionado cazador por entonces, pero también plasma retratos realistas de santos y ermitaños, que por desgracia no han logrado tener transcendencia⁷³⁴.

Otra nota interesante de Trenc es que Riquer recoge recuerdos de su infancia en la obra *Quanjo era nay*, aunque la obra resulta bastante tardía para ser su primer libro publicado. El narrador conecta historias y narraciones como un testigo que las narra, los personajes que aparecen repetidos en muchas de las historias dan idea de unidad en sí, y la granja idealizada representa la de su infancia. El uso de la narrativa corta, típica del

⁷³²TRENC BALLESTER, Elíseo. 'De l'a acclimatation ...', pp. 223-224.

⁷³³TRENC BALLESTER, Eliseu; YATES, Alan. *Op.cit.*, pp. 105-106.

⁷³⁴TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer...*, pp. 59-61.

Modernismo, introduce a su vez aspectos románticos y realistas, como ocurre en su obra plástica. En esta obra, la infancia reflejaba ese paraíso perdido, que es recordado con una mirada idealizada. En la última narración de estos relatos, *Després*, el autor hace una visita al lugar, al cabo de los años para ser testigo de que todo ha desaparecido y que tan sólo queda el recuerdo.

La sociedad representada en esta obra es la típica de la zona rural, jerarquizada y patriarcal. Las figuras de sus padres aparecen como los ejemplos de modelos simbólicos idealizados, y la de los sirvientes representa una sociedad utópica e idealizada, en la que los sirvientes aceptan su miseria o su destino. Los elementos costumbristas que aparecen en la obra muestran una Cataluña de costumbres, rural y tipificada; y el paisaje descrito por Riquer está descrito con tanta minuciosidad como el de sus obras plásticas, pero a través de un léxico rico y concreto, el de Segarra. Aunque su publicación parece tardía, 1897, se puede ver que *Quanjo era nay*, es una obra con numerosos elementos pre-modernistas, como la obra plástica del creador anterior a 1894⁷³⁵.

Continuando con la exposición del crítico notamos que considera que esta obra en apariencia parece una biografía, pero el narrador no es en casi en ninguna de las historias el protagonista, por lo que su papel se limita, simplemente, a ser testigo. En esta obra, Riquer sigue la tradición catalana del Realismo y el Romanticismo, pero de forma que se modernizan, ya que al introducir el punto de vista del narrador, introduce la ingenuidad infantil y la interioridad de la experiencia vivida. Su interés y amor por la naturaleza y sus detalles más pequeños, los hereda de su amigo Aples·les Mestres, durante sus años de ilustrador y los traspassa a su literatura. Todo esto queda reflejado también en las ilustraciones, en las que más de la mitad son de la naturaleza y que se convierten en elementos decorativos y metonimias del paisaje⁷³⁶.

Crisantemes de 1899, es para Trenc y Yates, una colección de poemas escritos en prosa en la que encontramos el vocabulario y el espíritu de Riquer, como ocurriera en su obra anterior. Los sueños y recuerdos de la infancia de un hombre culto se convierten ahora en una combinación de sueños, fantasías, descripciones y sentimientos de nostalgia. Su forma es más moderna y su uso de prosa poética sigue con lo establecido por la estética del simbolismo literario.

⁷³⁵*Ibid.*, pp. 76-78.

⁷³⁶TRENC BALLESTER, Eliseo. 'Texto e imagen...', pp. 194-195.

El uso de prosa en poesía es característico del individualismo, que el Modernismo toma del Simbolismo francés, mostrando su oposición a la tiranía de las formas poéticas convencionales. Ese rechazo al orden establecido le permite descubrir una forma alternativa, un poema en prosa artístico en el que aparece el deseo de querer pertenecer a una armonía universal. *Crisantemes* representa un avance estético en la prosa de Riquer, ya que la evocación se ha librado de los límites de la anécdota, a través de la memoria y la imaginación. Atrás quedan el costumbrismo, el realismo, la idealización y los modelos literarios anticuados.

Crisantemes presenta en cada uno de sus poemas un mundo autónomo y suficiente, rodeado de sí, en el que el tiempo no es más que un presente eterno. Su inspiración llega de las analogías musicales, como ocurre a otros poetas simbolistas, donde con la prosa y con un uso del ritmo, Riquer logra crear forma y estructura. Uno de los recursos estilísticos usados para crear ese ritmo es el uso de frases, palabras repetidas o paralelismos en la construcción⁷³⁷.

Como ya hemos visto en nuestra investigación, es común entre los artistas románticos o los simbolistas, que la naturaleza y el universo se conviertan en una unión de lo externo, el paisaje y de lo interno, lo subjetivo. Lo mismo ocurre en otros autores como Morris, que en sus poemas tratan de crear un mundo medieval y natural tan real que le hace trasladarlo a su forma de vida, pues de ese modo como expresa sus sentimientos más íntimos. En Larsson vemos que sus textos referidos a la vida cerca de la naturaleza es la que le despierta y le hace sentir que su alma está en paz, permitiéndonos entender su forma de percibir el mundo. Así pues en *Crisantemes*, descubrimos que el libro de Riquer y su mundo estético le sirven para recrear de forma externa lo más subjetivo de su alma.

Volviendo a tomar a Trenc, uno de los máximos estudiosos del creador, vemos que la naturaleza adquiere un papel relevante en esta obra, pues se convierte en un universo subjetivo. La naturaleza se personaliza consiguiendo llegar a espiritualizarla, algo bastante característico de Riquer, y viceversa, lo espiritual llega a materializarse. Las imágenes que se logran crear a través de la sinestesia de lo material y lo espiritual, y de lo objetivo y lo subjetivo, sirven para describir los sentimientos y el interior del artista. La naturaleza, por tanto, consigue transmitir el sentimiento religioso del autor.

⁷³⁷TRENC BALLESTER, Eliseu; YATES, Alan. *Op.cit.*, pp. 57-59.

Se trata de un misticismo en el que la espiritualidad logra convertir la naturaleza en un templo, lo cual es todo un símbolo.

A diferencia de su obra anterior, *Crisantemes* ha perdido parte de esa frescura e ingenuidad. Riquer, el creador y hombre culto, tiende a usar evocaciones culturales en una mezcla de estéticas de la cultura clásica, del orientalismo y de la Edad Media, pero introduciendo otros elementos como la *canço*, o la canción tradicional catalana, que se convierte, para muchos, en el símbolo del espíritu patriótico de los modernistas. Los hay que entienden esta obra como una obra decadente, pero hay que pensar que el crisantemo ya era un ornamento del *Art Nouveau* internacional y del estilo japonés. Si algunos críticos ven una influencia prerrafaelista o de Rossetti en la obra, en el medievalismo estilizado con una iconografía de lirios, nenúfares o cisnes; otros consideran que esto aparece en todo el Simbolismo europeo, y según estudiosos como Eliseu Trenc, que proviene del Simbolismo francés⁷³⁸.

Haciendo referencia a uno de los artículos de Trenc, antes citado, se ve que el bosque perdura, pero se convierte en una catedral, transformándose en sagrado, mostrando su fuerte panteísmo. Su visión puede resultar realista, por sus ilustraciones detalladas y descriptivas en algunos dibujos, que son anteriores a la propia escritura del libro. Por otro lado, la flora suele brotar muy estilizada y la naturaleza sigue un tratamiento formal, llegando a crear una poética del dibujo. Las imágenes representadas se estilizan, usando además composiciones sin profundidad, de modo que texto y dibujo quedan en el mismo plano. Las formas aparecen, como en las vidrieras góticas, marcadas por líneas que hacen que destaquen las tonalidades pastel que se corresponden con el sentimiento expresado en el texto.

En *Crisantemes* queda muy obvio que Riquer no es sólo un ilustrador, aquí deja de manifiesto su papel de decorador pues se involucra en la fabricación del libro, de manera que su obra se convierte en una obra de arte en sí misma. Según Eliseu Trenc, Riquer consigue elaborar un auténtico libro de artista, distribuyendo el texto de sus poemas en prosa de manera que parezca un poema versificado. Además incorpora marcos rectangulares, que resultan muy novedosos, como ya hiciera William Morris

⁷³⁸TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer...*, pp. 122-124.

pero usándolos con más libertad, introduciendo el Modernismo catalán por su formato, elegancia, exquisitez y carácter intimista⁷³⁹.

La investigación de Pérez Lozano indica que Riquer sufre una gran pérdida cuando su esposa fallece, lo que le afecta a nivel personal y artístico, ya que trata de evocar la presencia de su amor perdido en su poesía. Al anhelar poder unirse a su amada en la vida espiritual, pone de manifiesto su sufrimiento y su tristeza por la pérdida. Su poesía en la obra *Anyorances*, sí que mantiene ciertas similitudes con la poesía de los Prerrafaelistas en la forma y en la temática. La obra de Dante Gabriel Rossetti, *The Blessed Damsel*, le sirve de inspiración. A nivel temático hay cierto paralelismo entre las obras, donde el amor de los poemas de Rossetti se hace más moderno, luminoso, mientras que en la poesía de Riquer tiene como una aureola espiritual. No se puede decir que es una simple copia de estilo, se trata de la expresión de un espíritu en sufrimiento, que se quiere salvar a través de la escritura. Los sentimientos que Riquer transmite a través de la expresión lírica son intensos, cambiando la angustia por espontaneidad emocional, lo que le hace un abanderado de la simplicidad y de la autenticidad poética⁷⁴⁰.

Otro elemento que destaca la investigación de Tren y Yates es que cuando el escritor recuerda la felicidad de la unión del amor conyugal, todo queda demolido por el dolor repentino de la pérdida, consiguiéndose una maravillosa visión de la vida y de la pérdida de la amada. Según Maragall, no correcto encasillar a Riquer como Prerrafaelista, pues no puede ser como los Prerrafaelistas británicos. Hay una fuerte influencia del Simbolismo francés que no puede ser negada, en temáticas, prosa e imágenes. Además la protagonista, Lolita, esposa de Riquer, tiene un papel más maternal que sensual, en oposición a la amada de Rossetti.

Las flores como motivo o adorno, aparecen en *Anyorances* unidas a lo místico. La naturaleza no aparece como protagonista, como en su otra obra, *Crisantemes*, sino que la protagonista es la memoria de Dolors o Lolita. Los paseos por el bosque, como evocación nostálgica, son un recordatorio físico de la eternidad a través de sus continuas estaciones, lo que hace aun más dolorosa la consciencia de la ausencia de su amada. Aunque se puede considerar que esos elementos son los que dan ese carácter personal y

⁷³⁹TRENC BALLESTER, Eliseo. 'Texto e imagen...', pp. 203-205.

⁷⁴⁰PÉREZ LOZANO, Amelia. *Literaturas románicas: El prerrafaelismo en las literaturas castellana y catalana*. Madrid, Universidad Complutense, 2014, [en línea]: <http://eprints.ucm.es/25957/1/T35420.pdf>, [Consulta: 10 octubre 2015], pp. 117-120.

distintivo a la obra de Riquer, también hay que tomar en cuenta la influencia externa que recibe. Las escrituras de Ruskin lo consuelan y le influyen en su madurez, pero su relación con la naturaleza es superior, en profundidad, a la de cualquier esteta británico, ya que su personalidad y su educación se forman en el paraíso perdido de Bassols. Por lo que se puede afirmar que las obras de Riquer derivan de su primera obra, *Quanjo era nay*, que forjó el germen de sus posteriores obras⁷⁴¹.

Hay un elemento que deseamos destacar en esta investigación, el del paso del tiempo y su relación con la naturaleza. Entendemos que la tristeza por la que pasan autores como Riquer, Larsson o incluso Morris, por diferentes motivos, no queda plasmada desde una perspectiva donde el sufrimiento cruel, sino que tiene la capacidad de captarlo y transmitirlo con belleza. Para nosotros, a Riquer le llegan los recuerdos, de forma clara, cuando se encuentra cerca de su templo personal, el bosque o la sencillez de la naturaleza, lo que le permite introducir desde una espiritualidad muy profunda, tanto su esperanza como su desconsuelo. Entendemos que el desconsuelo llega con el paso de las estaciones, que intensifican el vacío que queda tras la pérdida de la amada. Por otro lado, encontramos una esperanza en esa eternidad de la naturaleza, que le inspira a pensar en que puede llegar a volver a encontrarse con su amada.

Reiteramos el pensamiento crítico de Tren Ballester que opina que los poemas en prosa de *Crisantemes* y *Anyoranses*, se convierten en una obra de arte total en la que hay una perfecta integración entre el texto de carácter simbólico y la ilustración en estilo modernista. Estas obras se caracterizan por el uso de un formato alargado, que ya se había usado en el Reino Unido y había estado de moda en Francia. La revista *Luz* usa unas dimensiones semejantes, inspirándose en el kakemono japonés, y Riquer las emplea para sus dos libros, eligiendo un tamaño menor, pero con composiciones ascensionales. En estas obras todo tiene una función decorativa, desde los encabezados a las viñetas, a las hojas de flores, o a las letras. Incluso el texto adquiere un carácter decorativo, pues a veces se coloca al pie o alrededor de una ilustración.

En *Crisantemes*, Riquer introduce además la policromía y su uso de colores pasteles en la cubierta, las plantas y los paisajes son muy característicos del Modernismo o *Art Nouveau*, junto con su estilización simbolista y el arabesco. En *Anyoranses* la ilustración se hace incluso más decorativa, con un adorno lateral en todas

⁷⁴¹TRENC BALLESTER, Eliseu; YATES, Alan. *Op.cit.*, p. 75.

las páginas, con un tallo floral que se multiplica en flores o ramilletes y que suelen aparecer en colores suaves y delicados, lo que proporciona al libro una exquisitez en el conjunto. La ilustración modernista y simbolista trata de despertar emociones y un ambiente similar al que se desprende del texto⁷⁴².

Como sostiene Trenc en uno de sus artículos, Riquer consigue que sus dos obras *Crisantemes* y *Anyoranses* queden como ejemplo de su simbólico anhelo ascensional, para alcanzar la luz, un ideal que Riquer busca durante toda su vida. La elegancia y estilización de estas dos obras se logra a nivel material y espiritual, permitiendo la sensación de ascensión hacia el mundo misterioso y fantástico del simbolismo. Las flores se usan a nivel metafórico permitiendo que esa delicadeza y armonía cromática den un aspecto evanescente que permite dar la sensación de ensueño⁷⁴³.

Petons es un libro de poesías que Riquer nunca llegó a publicar personalmente, pero que se divulga en 1977. Estos poemas son realizados posteriormente a *Anyoranses* y antes de *Un poema d'amor*, y hacen una representación literaria del amor perdido, siguiendo la tradición clásica. *Petons* se divide en dos partes, en la primera presenta sus temas preferidos la naturaleza y la amada en veinticuatro poemas, aquí su esposa aun sigue viva. La segunda parte se trata de poemas seguidos de sonetos, un epitafio a la amada que muestra la desesperación del poeta. Se trata de siete poemas con una recreación medieval típica prerrafaelista.

La obra muestra un carácter erótico idealizado, con algunos símbolos que aluden a la unión amorosa. Esto, según Trenc, puede hacernos pensar en la cercanía con los Prerrafaelistas, pero Riquer sigue manteniendo además la maternidad de la amada como la germinación del amor. La segunda parte se centra en el sufrimiento y la pena que sustituyen a la felicidad. En *Petons* no hay referencias al amor eterno ni a la unión en el más allá, lo que lo diferencia de *Anyoranses*. El hecho de que Riquer no publique la obra puede obedecer a una autocensura, por pensar que sus poemas eran demasiado íntimos y eróticos⁷⁴⁴.

Aplech de sonets, *Les cullites*, *Un poema d'amor*, de 1906, es su penúltima obra literaria. En otro artículo realizado por el crítico y experto en el tema, Trenc expone que se trata de su libro dividido en tres partes muy diferenciadas, pues cada parte tiene su

⁷⁴²TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer...*, pp. 93-94.

⁷⁴³TRENC BALLESTER, Eliseu. 'De l'a acclimatation ...', pp. 118-119.

⁷⁴⁴TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer...*, pp. 134-138.

propia portada. En la última parte de este libro aparecen nueve poemas de su obra *Petons*, que Riquer adapta para publicarlos aquí. Las portadas de los libros cambian mucho de estilo, si las comparamos con las anteriores, mezclando el medievalismo de sus obras anteriores con un clasicismo, lo que nos demuestra el cambio que sufre el creador al verse influenciado, en cierto modo, por el Novecentismo. Queda patente que tanto la escritura, la ilustración como la presentación del libro cambian en esas partes donde adopta un nuevo estilo más clásico, dejando de manifiesto el paralelismo entre texto e imagen que solemos encontrar en sus otras obras⁷⁴⁵.

Cerdà i Surroca opina que el autor, que era una de las figuras centrales del Modernismo catalán, representa el ideal prerrafaelista, convirtiéndose en un creador ya que era poeta, artista y artesano a la vez. Su paso de la defensa de la poesía libre o prosa poética a la defensa del soneto, se debe a la influencia del Prerrafaelismo y del *estilnovismo*. Su tendencia a introducir un soneto como prólogo, resulta relevante al convertirse algo característico de su estilo posterior⁷⁴⁶.

El libro cuenta con un total de cuarenta y cinco sonetos que cantan a las distintas estaciones de la naturaleza, que en este caso simbolizan las etapas de la vida, como nos indican Trenc y Yates. La primera parte, canta a la primavera, símbolo del paso de invierno y del comienzo de la vida y del amor. Aquí la amada aun es una joven virginal que se está convirtiendo en mujer. Esta es una iconografía típica del Modernismo a la que se sumaba además la asociación de la amada como una flor que se va abriendo a la vida y al amor. La segunda parte habla del verano, la plenitud de la vida, del amor físico y espiritual, y de la unión del hombre y de la naturaleza. En todos los poemas se habla de los besos, símbolo de esa unión, y de la naturaleza, que es la que él recuerda, la cercana a su infancia.

El culmen de la representación del amor llega con la maternidad, que adquiere un elemento de santidad y nos introduce a ese mundo imaginario y paradisíaco del poeta, mediante la fantasía. De acuerdo con Brion Gysin, la escritura de Riquer iba por detrás de su pintura, por las limitaciones de su talento verbal, la pobreza de la tradición local y la inestabilidad lingüística que aun existían dentro del catalán⁷⁴⁷.

⁷⁴⁵TRENC BALLESTER, Eliseo. 'Texto e imagen...', p. 209.

⁷⁴⁶CERDÀ I SURROCA, María Angela. *Op.cit.*, pp. 6-7.

⁷⁴⁷TRENC BALLESTER, Eliseu; YATES, Alan. *Op.cit.*, pp. 80-81.

Les cullites, se centra en el ciclo de la vida desde la perspectiva agrícola, siguiendo las distintas etapas de una jornada de trabajo. Este libro está dedicado a la naturaleza, a la madre tierra que llega a fecundizar por la intercesión del hombre y de su trabajo. La ideología de Riquer, de carácter conservador, muestra la vida de los campesinos catalanes desde una perspectiva idealizada, la cual era una de las grandes características del Modernismo y del nacionalismo catalán⁷⁴⁸.

Según nuestra lectura, las obras de Riquer van a avanzando, en cierto sentido, con su vida a nivel de madurez, de experiencias. El escritor afirma sus convicciones y las muestra en una de sus obras *Aplech de sonets*, *Les cullites*, *Un poema d'amor*, donde sus diferencias internas y externas, creemos quieren dejar de manifiesto conscientemente que su propia evolución está patente en su obra. Las estaciones son un tema muy empleado por los simbolistas y en nuestro autor resulta esencial. Morris también toca las estaciones, e incluso los meses en una de sus obras, al introducir con un poema cada uno de los capítulos del libro. La unión de los amados nos parece relevante por su unión con la naturaleza, lo cual es una alegoría personal, de la importancia en la vida del poeta. Para nosotros, la inclusión del hombre y la naturaleza mediante el trabajo, no sólo lo encontramos en Riquer, sino que también aparece en Larsson, cuando describe la vida en la granja, ya que ambos desean de encontrar una representación del nacionalismo romántico de la época.

Tanto Trenc como Yates destacan que Riquer dedicara en su obra poética *Aplech de sonets*, tres sonetos a artistas prerrafaelistas. Uno, *Els Preraphaelites*, dedicado al arte de los modernos artistas británicos, destacando la actividad de sus principales representantes contra la *Royal Academy*, y donde además incluye a Ruskin y Keats, para explicar la coincidencia con su temática artúrica. Otro, reservado a Rossetti, a quien considera una reencarnación de Dante y con quien siente una afinidad por su poesía amorosa y por la pérdida de la amada por la muerte. Y el tercero, dedicado a Robert Aiming Bell, un decorador como el propio Riquer, que fue no muy conocido entre los Prerrafaelistas. Riquer, que seguramente lo conoció personalmente durante su estancia en 1910, siente gran admiración por la labor de Bell en su recreación de color, textura y su gran pasión por el arte de los libros.

⁷⁴⁸TRENC BALLESTER, Eliseu.. 162.

Bucòlica, una de sus partes, cuenta con diez sonetos, dentro de su obra *Aplech de sonets*, y aquí queda reflejado uno de los grandes temas de Riquer, su adoración por el bosque, algo que se mantiene a lo largo de su vida. El bosque imaginario y de sus recuerdos, brota como un lugar encantado, mágico y donde la felicidad nace de las plantas, flores y fauna que él siempre describe con gran detalle. *Bucòlica* se convierte, según Trenc, en un ejemplo de su contradicción, al convertir la detallada observación de la realidad en un enlace con el mundo de la imaginación. En los arroyos del bosque viven los espíritus del agua como las hadas, pero es la fuente y su contemplación solitaria, la que le guía en la búsqueda del ideal de belleza. Esta búsqueda y hallazgo de la fuente perdida en el bosque aparece en muchas de sus obras, lo que le permite desvanecerse del mundo y de la humanidad, e introducirse en el mundo de leyenda y de los seres mágicos del agua⁷⁴⁹.

Tomando de nuevo la referencia de Zarandona descubrimos que otro de los temas que surgen en España, más entre los escritores de zonas periféricas como Galicia, Cataluña o el País Vasco, es el de la leyenda artúrica, pues lo usan para la construcción o reconstrucción de su identidad nacional, de su cultura y de su lengua⁷⁵⁰.

Este crítico considera que entre los interesados por la temática artúrica a nivel internacional destacan Tennyson, Wagner o los Prerrafaelistas, pero en Cataluña es Alexandre de Riquer quien comienza a introducirlo. Sus relaciones con la *Anglo-Catalan Society* de Sheffield, se debe a sus visitas al Reino Unido, por lo que poco a poco se va influenciando e introduce movimientos como el *Arts and Crafts* de William Morris y el Prerrafaelismo. Su biblioteca cuenta con varios volúmenes de tradición artúrica y medieval, como los de Malory, de William Morris, de Tennyson y las ilustraciones de Barseley.

Esta temática queda reflejada también en sus obras plásticas, cuando realiza su cuadro *L'arribada de Merlín cercant Viviana al bosc encantat*, o en su literatura, cuando realiza su obra magna, *El poema del Bosh*. *El poema del Bosh* narra la historia de la humanidad y sus tradiciones en relación con el bosque, donde los mitos artúricos tienen un papel importante en la composición. Los elementos de la tradición artúrica como el Santo Grial, se unen a lemas como los de la *Renaixença* o el posterior Modernismo: 'Patria, Fe y Poesía Lírica-Amorosa'. El Simbolismo aparece asociado a

⁷⁴⁹TRENC BALLESTER, Eliseu; YATES, Alan. *Op.cit.*, pp. 91-94.

⁷⁵⁰ZARANDONA, Juan Miguel. *Op.cit.*, p. 217.

la materia artúrica por su aspiración al renacer de la lengua, la cultura y la nación catalana⁷⁵¹.

Por otro lado, Trenc sostiene que *El Poema del Bosh*, de 1910, también es un ejemplo del interés que existía aun por la tradición folklórica y popular, en la búsqueda de la identidad nacional, durante el siglo XIX. Los ciclos artúricos se caracterizan por una estética romántica y por una influencia del prerrafaelismo en el autor, que además se siente identificado con los movimientos idealistas a nivel europeo y catalán. En este poema se unen muchos elementos que aparentemente pueden parecer contradictorios, pero que funcionan para ejemplificar la personalidad de Riquer, que se divide entre las particulares del Modernismo y del Novecentismo.

Como ya se ha indicado en repetidas ocasiones, el bosque es un templo sagrado que inspira al poeta a través de su naturaleza exuberante y profusa, típica del simbolismo de Riquer, y pone de manifiesto la problemática característica del siglo XIX, la de la humanidad contra la naturaleza. En este poema el hombre que aparece en comunidad es malvado, oponiéndose a las ideas novecentistas que defienden la importancia de la ciudadanía. El hombre que aparece como un individuo es el que se salva, siendo ermitaño, héroe romántico, o enamorado; ya que al vivir en paz con la naturaleza consigue salvarse⁷⁵².

Otro autor que estudia la temática del bosque en Riquer es Parra, quien sostiene que el bosque se ha tratado siempre, en todas las culturas y países, como un lugar o mundo sagrado y original. Desde tiempos ancestrales, la naturaleza y el bosque han representado el sagrado orden natural, donde los ritos antiguos aun se pueden imaginar, incluso en el tiempo del urbanismo.

El bosque ha representado el espacio donde la energía y la belleza, sobreviven al mecanicismo o al racionalismo, es decir, se convierte en un símbolo de lo imaginario. En este espacio se han situado historias, con personajes y encuentros que están entre lo mítico, lo legendario o lo histórico. Entre los habitantes naturales del bosque también se aparecen seres imaginarios y mágicos como: hadas, ninfas, brujas, elfos, caballeros, fieras, etc. Esos seres aparecen unidos a sus opuestos, para destacar aun más su representación oscura y poderosa y, por otro lado, su representación más fascinante y

⁷⁵¹*Ibid.*, pp. 222-223.

⁷⁵²TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer...*, pp. 175-180 *passim*.

divina. Es por esta razón que aparecen en el mundo de los sueños, en el universo soñador y en el simbolismo de los ritos del paso.

Siguiendo con el pensamiento de Parra, el bosque se convierte en templo cuando se le asocia con la montaña, como ocurre en culturas como la céltica, la india o la china. La unión de tierra y suelo se transmite a través de los árboles, que a su vez tiene un simbolismo, siendo ascensional para lo divino y descendente para el sentimiento de culpa, como ocurre en Dante, Rivera y Bécquer entre otros muchos. Todo esto crea un fundamento indudable, en Riquer, cuyo amor por ese espacio le permite convertirlo en protagonista de historias, poemas y en el caso del *Poema del Bosch* en una obra literaria en sí⁷⁵³.

Desde nuestra perspectiva hay dos grandes tradiciones que se relacionan en el *Poema de Bosh*, por un lado la de la Edad Media, con sus leyendas y temas populares, y por otro la de la mitología. Recordemos que la Edad Media había sido uno de los intereses centrales de los Prerrafaelistas y de William Morris, que hemos estudiado en otro capítulo, que querían devolver el valor esencial a la vida y al arte, antes de que llegara la revolución industrial. Carl Larsson trata de encontrar en las tradiciones y en el arte folklórico de los campesinos, la identidad, el arte y la calidad de vida que la modernización había arrebatado al hombre del siglo XIX. Riquer hace lo mismo al luchar como un héroe o ermitaño, desde el bosque, lugar donde la individualidad hace grande al hombre y al arte, en contraposición con la sociedad que liquida al espíritu. Podemos pensar, a nuestro parecer, que nuestros tres creadores son como esos héroes que se levantan ante la injusticia y la falta de libertad. Estas son, en realidad, la industrialización con todos sus efectos negativos, y el estancamiento del arte, que viene impuesto por la enseñanza reglada y por la injusta diferenciación entre artes mayores y menores.

Nos parece importante recordar para esta investigación que la Edad Media ya aparece mitificada e idealizada durante el fin de siglo, llegando a introducirse con un carácter romántico en la cultura modernista. Su interés por la mitología tradicional catalana es semejante a lo que ya ocurre en otros países europeos, donde los mitos antiguos, como los estudios de Morris en Islandia, la temática de los Prerrafaelistas o de

⁷⁵³PARRA, Jaime. 'Simbolismo del bosque', en CERDÀ I SURROCA, Maria Àngela et al. (coords.) *Escalibor – Un cant modernista artúric conquereix el món / Un canto modernista artúrico conquista el mundo*. Madrid, Sial, 2014, pp. 57-58.

Warner y sus mitos germánicos, hacen que esos temas resurjan desde una perspectiva más idealizada.

Como indica Trenc, Alexandre de Riquer tiende a volver al final de su vida a los intereses e influencias de sus primeros años como escritor y artista, pero esto no ocurre cuando nos referimos a la naturaleza, donde la visión se ha ido transformando con el tiempo. En el *Poema del Bosh*, la realidad descrita presenta una función elemental, la de abrir las puertas a lo imaginario, a la tradición y al mundo de las leyendas. Este mundo de Riquer ya no es tan inventado, pues se siente muy inspirado por las fuentes e influencias que aparecen de una manera demasiado obvia. Por otro lado, los temas y mitos de Riquer pueden tomarse como una creación poética más original, adecuada y bella⁷⁵⁴.

Según el estudio de Rubio, en el *Poema del Bosch*, Riquer toma la temática del medievalismo a través del bosque, abandonando el sentimentalismo, pero tiende a usar un vocabulario que muestra una lengua algo empobrecida por siglos en los que no hubo desarrollo lingüístico o literario y por las influencias del castellano⁷⁵⁵.

Haciendo referencia al estudio de Parra, observamos que las vivencias de Riquer en la naturaleza, durante su infancia, quedan de manifiesto en su relación con el bosque, el campo y la montaña. Esta experiencia queda plasmada en sus obras, a nivel literario o en el de las ilustraciones, con sus trazos idealizados. Los tres mil trescientos versos de su última obra, el *Poema del Bosch*, conectan la idealización y la sacralización del bosque con base medieval y prerrafaelista. Sus libros se convierten en monumentos al nostálgico mundo medieval, a la naturaleza de su infancia y madurez y a un Modernismo que gira hacia la armonía universal.

El *Poema del Bosch* se trata de la obra magna de Alexandre de Riquer, según Parra, en la que su rinde tributo a uno de sus mayores inspiraciones y amores, el bosque, un mito universal. La obra nunca vuelve a editarse desde que la escribiera, haciendo difícil el acceso a los lectores contemporáneos. Este es un ejemplo de la modernidad, en la que el mundo contemporáneo ha dado la espalda al pasado, dificultando el acceso a esta obra total. Se trata, como dice Mistral, de una '*epopeya del bosque donde los*

⁷⁵⁴TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer...*, pp. 188-190.

⁷⁵⁵RUBIO CREMADES, Enrique. *Op.cit.*, p. 297.

*árboles son los héroes, donde las hojas brillan murmurando leyendas en que la lengua catalana deviene la voz soberbia de la misteriosa y divina naturaleza*⁷⁵⁶.

Rubio considera que el *Poema del Bosch* es como un himno a lo más profundo y lo más recóndito de la naturaleza, a través del mundo de las caballerías y del amor. Su unión con la naturaleza se logra a través de los dioses silvestres, que sólo se comunican con el humano a través del lenguaje entendido por el poeta, que para el resto se queda en un simple murmullo inteligible. Esas voces del bosque sirven para alabar al creador, al artífice del mundo. Aquí lo pagano y cristiano aparece fundido entre los elementos característicos del mundo medieval y feudal. Las imágenes poéticas se pueden relacionar con algunas de las iconografías de William Morris, aunque la intención y el resultado no lleguen a lograr el mismo nivel⁷⁵⁷.

Cerdà i Surroca, Prat y Zarandona consideran que el bosque de riqueriano aparece elogiado en el *Cant VIII*, donde describe el bosque artúrico, dejando de manifiesto la influencia del arte británico, que mostraba gran interés por la temática. Este poema está escrito en prosa poética, lo que hace que resulte más cercano al lector. La nueva edición este canto realizada en 2014, por la editorial Sial y con traducciones a 18 idiomas, se puede ver como un intento de resurgir la figura de este creador, poeta y pintor olvidado durante mucho tiempo, convirtiéndose en el segundo texto artúrico ibérico más traducido en la historia de la literatura⁷⁵⁸.

5. Texto e imagen: artes mayores y menores (imprenta, ilustraciones y publicidad)

Los estudios de Rubio indican que la actividad de Riquer, como dibujante, permanece encauzada a crear un mundo imaginario, inaccesible y encantado que deja a un lado la pobreza y los sufrimientos de la vida diaria, para llegar al reino de los sueños.

El Prerrafaelismo aparece en distintos niveles del Modernismo pero no son demasiado similares como para que pierdan sus características propias o compartan sus

⁷⁵⁶PARRA, Jaime. 'Simbolismo del bosque', en CERDÀ I SURROCA, María Ángela et al. (coords.). *Op.cit.*, p. 60.

⁷⁵⁷RUBIO CREMADES, Enrique. *Op.cit.*, p. 298.

⁷⁵⁸CERDÀ i SURROCA, María Ángela et al. (coords.) *Escalibor – Un cant modernista artúric conquereix el món / Un canto modernista artúrico conquista el mundo*. Madrid, Sial, 2014, pp. 25-26.

elementos constitutivos. Rubio mantiene que Cataluña es el mejor exponente de su presencia en España, donde el Modernismo aparece para crear una identidad cultural y lingüística. La literatura modernista llega a lo más alto cuando alcanza al público, siendo interiorizada y asimilada de forma natural, sin necesidad de influencias por parte de las clases más influyentes, sino por su valor creativo e imaginativo. La búsqueda de la belleza, el rechazo a lo contemporáneo, el culto a la utopía, y al mito llega al Modernismo de la mano de poetas, artistas y creadores de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. La temática usada en este periodo aparece por igual en las artes figurativas, como en la literatura, llegando a extenderse dentro de la mentalidad europea. Esta postura relacionada con el Prerrafaelismo mana ya sin la fuerza ideológica con la que contaba en un principio, pero continúa con una inercia que la hace continuar patente hasta la segunda década del siglo XX⁷⁵⁹.

La investigación de Trenc indica que la faceta de ilustrador de Riquer surge por necesidad, ya que las dificultades económicas de la familia le hacen tener que buscar su sustento desde 1876, cuando comienza a trabajar, sustituyendo a un amigo suyo, *Apel·les Mestres*, como ilustrador y dibujante litográfico.

Su labor como ilustrador es uno de los primeros trabajos del joven, algo que mantiene a lo largo de su vida, pero durante la década de 1880 trabaja mayoritariamente como ilustrador de revistas y de libros. Entre las revistas destaca *Arte y Letras*, donde hace algunos dibujos a pluma de los recuerdos de uno de sus viajes a Roma, y diseña la cubierta policromada de los libros de la colección *Arte y Letras*⁷⁶⁰.

Como ya hemos visto en el caso de nuestros otros creadores, la ilustración de libros está influenciada por las corrientes estéticas de la época. Las *Arts and Crafts* tenían una fuerte influencia, y lo mismo ocurre con la estética japonesa, la estilización medieval o de los estetas. Recordemos que el libro se convierte, entre los simbolistas en una fuente de inspiración y que es tratado con un mayor respeto, dándole valor no sólo a la obra literaria, sino también a la forma estética. El diseño del interior y del exterior resultan determinantes para artistas como Morris, Larsson o Riquer. Este último trata de encuadernar sus libros usando formas poéticas al estilizar las plantas o la ornamentación externa del libro, que en ocasiones usa formatos muy estilizados que hacen que el libro

⁷⁵⁹RUBIO CREMADES, Enrique. *Op.cit.*, p. 300.

⁷⁶⁰TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer...*, pp. 16-18.

se abra, para nosotros, como una ventana gótica al pasado o al espacio mágico del bosque.

Encontramos, de nuevo en Trenc, que los avances técnicos de entonces, en la impresión, permiten que se introduzca escenas decorativas policromadas, mezclando colores y tonalidades. Todo esto permite reforzar la estética estilizada y japonesa de su obra. La ilustración de su primer libro llega en 1886, *Los estudiantes de Tolosa*, con traducciones a diferentes lenguas. La estética de la obra es medieval, con un estilo neogótico y un carácter de letra gótico pero modernizado, que se extiende a hojas donde las composiciones se encuadraban en un rectángulo, algo muy típico del Medievo. Por desgracia de 1888 hasta 1895 disminuye mucho su trabajo con lo relacionado con los libros, centrándose más en las artes gráficas y en el pequeño grabado⁷⁶¹.

Las artes gráficas comerciales abren todo un abanico de posibilidades al diseño, pero también destacan las formas menores de la imprenta. Riquer normalmente se centra en el diseño de estas obras, aunque también realiza algunos grabados usando la técnica de aguafuerte, una de sus técnicas más especiales y personales⁷⁶².

Hemos visto anteriormente que Riquer tiene que trabajar desde su juventud pues su familia había perdido toda su fortuna cuando él era un niño y comienza a trabajar en la ilustración y en pinturas. Más tarde al casarse y tener una familia numerosa se encuentra con la misma problemática, pues le es necesario tener unos ingresos estables, por lo que el mundo de la imprenta, de la ilustración y de la publicidad se convierten en un terreno muy fructuoso e interesante para los artistas. Encontramos aquí ciertas similitudes entre las carreras profesionales de los tres artistas de nuestra investigación, ya que aunque tienen diferentes razones para trabajar en estas áreas, hay una común, la de crear belleza en todos estos sectores. Desde nuestra perspectiva, Riquer tiene la suerte de encontrarse con un cambio de mentalidad entre sus contemporáneos de la clase media catalana, que como en otras zonas de Europa, muestran interés por el arte y la cultura moderna.

Como ya vimos en Morris y Larsson, Alexandre de Riquer también está suscrito a revistas europeas como la británica *The Studio*. Todas estas revistas tienen una tendencia modernista y le influyen. Es de este modo que como muchos de los artistas

⁷⁶¹*Ibid.*, pp. 67-68.

⁷⁶²*Ibid.*, p. 31.

Europeos tratan de mantenerse informados, de las corrientes de la época en diseño y en las artes gráficas.

En un artículo de investigación de Giné y Hibbs se considera que una de las revistas más recordadas de la época es la revista *Luz*, la primera revista modernista de Barcelona y que considera la obra gráfica como obra de arte. A su vez, Inma Rodríguez mantiene en una de sus investigaciones, que su formato estrecho y alargado, la hace muy elegante y diferente a otras publicaciones de la época, y desde el punto de vista artístico es la culminación del Simbolismo y el Prerrafaelismo en Cataluña. Ese formato elegante permite que Riquer diseñe composiciones refinadas e inteligentes, con un misticismo y un simbolismo que está directamente inspirado en la estética británica. Las figuras femeninas prerrafaelistas con cuerpos idealizados de hadas, se elevan en combinación con los ribetes o los elementos decorativos en forma de flores o adornos vegetales. Todo esto logra crear un ambiente idealizado, sugerente y un paisaje de ensueño. Las revistas, como los libros, también son un ejemplo de obra integradora, donde pintura, literatura y música se unen de una forma equilibrada⁷⁶³.

Riquer también se siente influenciado por las corrientes internacionales en la realización de los encabezados de la revista *La Ilustración Artística* de 1896 a 1898, para sus números de fin de año. En el número de 1898, el número de fin de año, aparece una portada muy de estilo gótico, como las que William Morris realiza en su *Kelmscott Press*, con el texto en un rectángulo central, rodeado de ornamentación simbólica, que no tiene relación con el texto. Riquer ilustra y decora otras obras de otros autores como la novela ejemplar de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*⁷⁶⁴.

Como indica Trenc, nuestro creador es el primer decorador de libros o revistas de estilo modernista en Cataluña y además es el primero en creer que este estilo pertenece a los niveles artísticos. Sus discípulos pueden acceder a todo ese sinfín de modelos que Riquer guarda en su estudio o biblioteca, en forma de revistas o libros del arte británico⁷⁶⁵.

Quiney señala que las colaboraciones de Riquer en revistas como *Hispania*, las portadas para la *Biblioteca Universal* o la revista *Luz*, nos presentan similitudes en su

⁷⁶³GINÉ, Marta; HIBBS, Solange (eds.). *Traducción y cultura/Translation and Culture: La literatura traducida en la prensa hispanica (1868-98)/Translated Literature in the Press Hispanica (1868-98)*. Bern, Peter Lang, 2010, pp. 292-293.

⁷⁶⁴TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer...*, pp. 86-89.

⁷⁶⁵TRENC BALLESTER, Elíseo. 'De l'a acclimatation ...', p. 120.

composición, al estar a veces divididas en tres partes y presentar un tema iconográfico recurrente, el de la mujer que suele aparecer de perfil como mujer pensadora y lectora, acompañada de alguna composición floral en ocasiones, y dejando el título o el autor limitado a espacios que aparecen limitados por rectángulos. La estética de Riquer y su forma de representar a la mujer de perfil influye a otros diseñadores⁷⁶⁶.

Como nos informa de nuevo Trenc, Riquer desarrolla casi todas las modalidades de las artes gráficas, demostrando gran versatilidad y unos niveles de producción muy altos. Su propio monograma o marca de autor destaca por la distinción y libertad de composición del mismo. Los carteles de Riquer se convierten en anuncios, como ocurre también con los programas de teatro y fiestas. Las tarjetas de fin de año ya eran conocidas y usadas, pero Riquer introduce los *christmas* privados, de influencia británica, por su correo con los artistas del país. Estos *christmas* cuales no tienen éxito, limitándose a la producción para coleccionistas, pues en Cataluña ya se había establecido la costumbre de la tarjeta postal.

Las artes gráficas también cuentan con Riquer para trabajos más humildes como los encabezados de cartas para empresas, las facturas, las invitaciones, etc. Las artes gráficas también tienen otros sectores más reconocidos en los que la labor de Riquer queda patente, ya sea de forma artesanal o con el grabado, como en el diseño de diplomas, de pergaminos o en la elaboración de álbumes lujosos, que se regalan a autoridades y que tienen un carácter de homenaje por parte de entidades o grupos⁷⁶⁷.

Apoyándonos en el estudio de Fontbona observamos que la importancia que el *Modern Style* o el *Art Nouveau* tiene durante un periodo concreto es increíble, pues no se podía diseñar o realizar un dibujo decorativo sin tener como referencia la revista *The Studio* o los cuadernos *Dekorative Volbilder*, de Stuttgart, que se convirtieron en los grandes difusores de ese estilo. Este estilo, que se hace presente en casi todos los sectores, se vulgariza por desgracia, pues no es realizado por especialistas. La presencia del Modernismo o del *Art Nouveau*, se amplía y se hace masiva llegando al campo del diseño de joyas, lo cual era muy complejo a nivel técnico, pues contaban con diseños

⁷⁶⁶QUINEY, Aitor. *Hermenegildo Miralles, arts gràfiques i enquadernació*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2005, p. 296.

⁷⁶⁷TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer...*, pp. 102-105.

muy elaborados y de gran riqueza cromática al introducirse esmaltes y formas sinuosas en miniaturas de gran valor artístico⁷⁶⁸.

A finales del siglo XIX, como indica el estudio de Checa, comienza a introducirse en Cataluña un interés por el cartel con carácter renovador, con influencia del modelo francés. La sociedad catalana, que estaba en plena expansión, pasa a buscar una expresión de su fuerte personalidad en este arte. La elaboración de los carteles no se introduce en Cataluña hasta que dos industriales catalanes, tras ver lo que se hace en el extranjero, organizan dos concursos para la realización de carteles y surge una generación de cartelistas con Ramón Casas o Riquer, entre los más destacados. Los carteles de Riquer y de Ramón Casas son considerados los más importantes de su tiempo, aunque cada uno sigue estilos diferentes. Los carteles alargados y de colores metalizados con abundante ornamentación y recursos florales, muestran el gusto de nuestro diseñador por la estética modernista. La influencia de Alphonse Mucha, un artista checo que realiza obras en Cataluña, puede destacarse también en los carteles de Riquer⁷⁶⁹.

Como ya vimos en otro capítulo de nuestra investigación, Riquer que era el abanderado de las corrientes estéticas británicas en Cataluña, y tras descubrir el cartel publicitario durante una de sus estancias en las islas británicas, quiere introducirlo en Cataluña. Ese arte aun considerado menor, es de interés para algunos artistas catalanes y se da a conocer entre el público por la exposición de los proyectos presentados para los concursos. El estilo de cada artista está influenciado por las numerosas publicaciones y las corrientes artísticas internacionales. A nuestro parecer, en la búsqueda de esos carteles ganadores, se busca además el toque original de cada artista, lo que hace que cada una de las obras tenga un efecto enriquecedor en el creciente estilo modernista catalán. Desde nuestro punto de vista, una de las mayores contribuciones de Riquer es que acerca el arte y el diseño no sólo a la sociedad en general, sino que empieza a educar desde la calle, creando belleza. Podemos pensar que hace doble publicidad, una para el arte en sí y otra para la empresa o evento que patrocina el cartel. Es por ello que al acercar el arte a la sociedad está contribuyendo con el pensamiento de Morris, al de educar a la sociedad, ayudándola a percibir la belleza y democratizando el arte.

⁷⁶⁸FONTBONA, Francesc. *Op.cit.*, pp. 215-216.

⁷⁶⁹CHECA GODOY, Antonio. *Historia de la publicidad*. La Coruña, Netbiblo, 2007, pp. 68-70.

Una nota interesante del estudio de Cornudella es que Riquer tiene un papel elemental en la introducción de los carteles en Cataluña a finales de siglo, no sólo para la crítica regional sino para la internacional, pues su labor en este campo resulta crucial. Aunque se han realizado muchos estudios por expertos en este escritor y pintor, como Trenc o A. Yates, no existe mucha información sobre su etapa de formación pre-modernista, por lo que se ha tendido a mitificar algunas ideas sobre sus méritos artísticos e intelectuales. Su interés por la realización de carteles de carácter artístico se pone de manifiesto cuando a su vuelta de un viaje a Londres se le encarga el cartel de la *Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas*, en Barcelona en 1896. Este es el primer cartel del Modernismo catalán y a partir desde entonces comienza un periodo de asimilación de las tendencias británicas y de sus obras. La conexión británica no es exclusiva a Riquer, pero sí es la que más contribuye a la divulgación del mito en Cataluña. El primer cartel de Riquer es un ejemplo de estilo neogótico medieval, con las musas como un elemento alegórico de la escuela prerrafaelista. Su innovación viene por incluir el estilo decorativo y tipográfico, a la influencia del estilo tardío de los prerrafaelistas⁷⁷⁰.

Desde 1897, como indica Trenc, los carteles de Riquer se tornan más decorativos, siguiendo el estilo *Art Nouveau* internacional. Sus carteles más personales son los que tocan temas poéticos, líricos y simbolistas, donde suelen aparecer unas ninfas sobre fondos de paisajes estilizados y melancólicos. La combinación de la influencia japonesa, por los contornos gruesos, los fondos uniformes y la decoración con flores o tallos a modo de decoración, se une a la influencia medieval donde los personajes femeninos aparecen de forma elegante, con una unión íntima con la naturaleza. Los colores usados en sus carteles son de gran delicadeza, limitándose al uso de unos pocos por el procedimiento litográfico. Sus colores resultan armónicos en general y cuando destaca alguno lo hace creando armonía, por la elegancia de líneas, con un carácter vertical y simbólico que le permite hacerlo original⁷⁷¹.

La investigación de Fontbona añade que las influencias externas que Riquer tiene en la realización de sus carteles son británicas, francesas, belgas y germánicas. Esto hace muchas de sus obras tengan relación con ciertas obras producidas por artistas de

⁷⁷⁰CORNUDELLA CARRE, Rafael. 'Sobre els cartells d'Alexandre de Riquer i les seves fonts', *Locus amoenus*, 1995, pp. 227-247, [en línea]: <http://www.raco.cat/index.php/Locus/article/view/72924>, [Consulta: 03 julio 2015], pp. 228-231.

⁷⁷¹TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer...*, pp. 108-110.

los movimientos e influencias de esos países, pero tendiendo en la mayoría de los casos hacia la influencia cartelista del *Art Nouveau* internacional⁷⁷².

6. Dimensiones decorativas de la creatividad de Riquer

El estilo *Art Nouveau*, o también definido como *Modern Style* en el Reino Unido, tiende a ser agradable a la vista, avivando la fantasía del espectador. Fontbona mantiene que a diferencia del Realismo, que se centra en la vida cotidiana, el *Art Nouveau* se basa en la imaginación, el mundo de las hadas, y de los cuentos populares y antiguos. El *Art Nouveau* es visto, en sus comienzos, como un estilo típicamente francés, que en 1900, tras la Exposición Universal de París, triunfa de tal manera que en tres o cuatro años es repetido tantas veces por la producción en masa que se vulgariza, terminando rápidamente su apogeo dentro del mundo de las artes y la estética. Alexandre de Riquer, junto con otros creadores, diseña y decora interiores usando mobiliario y elementos ornamentales influidos por este estilo. Riquer, en su anhelo de integrar las artes, algo que se hace popular en aquella época, es uno de los que más lo usa en todos sus diseños. El éxito del *Art Nouveau*, se debe más a una moda que llega con la Exposición de París que a una ideología estética.

Fontbona mantiene que el estilo *Art Nouveau* se extiende a todos los niveles pero es en el campo de la decoración donde se desarrolla más. El estilo que a primera vista puede parecer simplemente estético y sin influencias relevantes, en realidad nace de un importante movimiento de finales del 1800, el Simbolismo⁷⁷³.

Encontramos ejemplos de obras de Riquer como diseñador en las artes decorativas en distintos campos, como el dibujo industrial para estampación textil, la ebanistería, estandarte y tapices, joyería, hierro forjado, vidrio y en el diseño de naipes. Su interés por muchas de estas artes está basado en su afición como coleccionista de antigüedades y de obras de arte, además crea talleres donde da formación a jóvenes y artistas interesados, sin buscar ningún afán lucrativo. Entre las joyas que diseña destacan los que realiza con los hermanos Masriera y otros joyeros de Barcelona, como el medallón,

⁷⁷²FONTBONA, Francesc. *Op.cit.*, pp. 246-247 .

⁷⁷³*Ibid.*, pp. 214-218 .

Mesalina, que muestra con un rostro femenino de perfil con una estética prerrafaelista, por su rica melena rojiza o un bello cáliz, llamado la *Copa de la Alianza*⁷⁷⁴.

Su contribución durante la Exposición Universal de Barcelona, la primera que se celebraba en España, queda reflejada en el Hotel Internacional, y en el Café-Restauran, obras en las que trabaja con el arquitecto Lluís Domènech i Montaner. Riquer y Joan Llimona participan en la decoración de ambos edificios. El hotel que se construye en dos meses, pero no estaba planeada su supervivencia tras la exposición, por lo que desaparece. El Café-Restauran fue construido para que perdurara como establecimiento, por lo que aun se puede ver parte de la decoración de Riquer, que evoca a un castillo medieval. Riquer realizó plafones de cerámica, en forma de escudos, que anunciaban los productos y trataban de captar la atención de los visitantes⁷⁷⁵.

Como ya hemos dicho, en 1888, se produce la Exposición Universal de Barcelona, la cual cambia la mentalidad de la burguesía, acercándola a la modernidad y al cosmopolitismo, de modo que la ciudad se renueva.

Manteniendo la referencia a Trenc, Riquer visita en 1889, la Exposición Universal de París, y tras la visita se queda muy impresionado por la obra del arquitecto Viollet-le-Duc. La obra del arquitecto galo también se extiende a las artes decorativas y muebles, que toman un marcado matiz medieval. Dos de los libros de este arquitecto y teórico están en la biblioteca de Riquer, quien fundó, con uno de sus primos, un taller de ebanistería en el año 1892, dedicado al interiorismo y a la decoración de edificios. Aunque no se conocen las obras que se realizaron en ese taller, algunos de los diseños y proyectos de Riquer han quedado entre los archivos de la familia, mostrando que tenían un estilo entre neogótico o moderno. El taller gana una medalla de oro por su calidad técnica en la exposición de Chicago, al presentar una arqueta decorada con gran riqueza y belleza. La asociación termina al poco tiempo, pues su primo la abandona por otros proyectos⁷⁷⁶.

La labor decoradora de Riquer continúa durante años, estando enfocada a la decoración de pisos, como el salón de casa Alomar, donde realiza seis grandes plafones

⁷⁷⁴FIGUERA, X; MUNTÉ, I. 'Alexandre de Riquer i Inglada, Otras actividades'. En *Gaudí y el Modernismo en Cataluña*, Barcelona, [en línea]: <http://www.gaudiallgaudi.com/E0000.htm>, [Consulta: 12 octubre 2015]

⁷⁷⁵ASOCIACIÓN DE CERAMOLOGÍA. *Tradición y modernidad: La cerámica en el Modernismo*. Barcelona, Universitat Barcelona, 2006, pp. 72-73.

⁷⁷⁶TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer...*, p. 23.

que representan las cuatro estaciones y dos más con alegorías de la música y la poesía⁷⁷⁷.

Como hemos visto antes este tema de las estaciones también aparece en la literatura de Riquer, haciéndose un tema muy frecuente, en el que se relacionan las estaciones con los ciclos de la vida del ser humano. También aparece en los tapices más bellos de William Morris y en su poesía, por lo que se ve la influencia del movimiento Simbolista en estas obras. Lo importante, desde nuestra perspectiva, es que ambos artistas aplican esta temática en elementos decorativos, dejando a un lado las diferencias entre las artes mayores y menores, al incluirlo todo en un solo arte. La estilización de alegorías con formas femeninas se haría muy característica de Riquer, ya que se repite en sus dibujos, ilustraciones, y en las artes decorativas, llegando a poder ser uno de los elementos característicos de nuestro creador y que se extiende a todas las artes. En el caso de Morris y Larsson encontramos que las alegorías suelen aparecer en la naturaleza, en las flores que tienen formas estilizadas y elegantes, pero que por su composición y estilización adquieren un protagonismo muy particular.

Como señalan Tren y Yates, el periodo entre 1895 y 1907, es cuando la actividad de Riquer alcanza mayor protagonismo y proyección en el mundo de la decoración, ya que se convierte en el abanderado del nuevo arte. Su asimilación de los ideales estéticos y de las *Arts and Crafts* le animan a diversificar su actividad. El reconocimiento de las actividades de los artesanos, por parte de las *Arts and Crafts*, hace que también se realcen las actividades del arte industrial, por lo que se unifica de forma natural la producción a gran escala, el refinamiento y la belleza estética. El diseño de carteles es adoptado, por algunos artistas modernistas importantes, como una forma de expresión que les permite comunicarse con el público, de modo que se mantiene esa sintonía especial con el espíritu de la época⁷⁷⁸.

En una investigación realizada por Calvera, se mantiene que Riquer introduce los ideales estéticos y de las *Arts and Crafts* en Cataluña, pues encuentra en Londres lo que él ya se estaba haciendo en su tierra, cuando trabajaba en el sector de las artes aplicadas y los productos industriales. Se debe recalcar su actitud y su deseo de tratar artísticamente cualquier artículo. A partir de 1900, se introduce el *Art Nouveau* como

⁷⁷⁷FIGUERA, X; MUNTÉ, I. 'Alexandre de Riquer i Inglada, Decoración'. En *Gaudí y el Modernismo en Cataluña*, Barcelona, [en línea]: <http://www.gaudiallgaudi.com/E0000.htm>, [Consulta: 12 octubre 2015]

⁷⁷⁸TRENC BALLESTER, Eliseu; YATES, Alan. *Op.cit.*, p. 29.

estilo moderno, según nos indican publicaciones artísticas de la época como *Pèl i Ploma, Joventut, La Il·lustració Catalana*. El Modernismo pasa de entenderse como un arte en el que el artista es esencial por ser un artesano, a convertirse en un cliché decorativo, donde el arte de evasión y simbolista pierde interés por las artes industriales. El modelo de comunidad de artistas creado por Morris y los miembros de las *Arts and Crafts* es imitado por Riquer en su casa taller de Barcelona, siendo la única escuela de arte auténtica en Barcelona, según Eugenio d'Ors⁷⁷⁹.

La pintura decorativa de Riquer, como indican Trenc y Yates, deja bellos ejemplos de su decoración modernista durante las dos últimas décadas del siglo XIX y se intensifica posteriormente. Otro de sus encargos que debemos destacar de 1900, es el de renovar el vestíbulo del Círculo del Liceo, donde realiza esmaltes y diseña muebles en los que se combina metal y esmalte, haciéndose pionero en esas técnicas y logrando expresar su gran sensibilidad y la delicadeza de su arte.

La decoración arquitectónica permite que Riquer realice un proyecto decorativo, siguiendo la máxima del movimiento de *Arts and Crafts*, la de crear una obra de arte total. En 1900, diseña la decoración de la farmacia de un familiar, Grau Ynglada, uno de los logros más destacados del Modernismo. En Barcelona durante este periodo, sus servicios como diseñador son muchos y bien remunerados. Su posición en el mundo de las artes es importante, si se toma en consideración la diversidad de las comisiones y la importancia de las mismas. Se puede pensar que el arte, que se había convertido en una preocupación para la sociedad, se generaliza al ponerse de moda la expresión modernista. Esta oleada de creatividad en mobiliario, decoración y estética, tiene lugar en un contexto cultural en el que se ha creado una relación entre el creador con valores estéticos y su clientela capitalista⁷⁸⁰.

Queremos recalcar que por desgracia la mayoría de las obras en las que Riquer diseñó espacios han desaparecido por diferentes causas. En el caso del Círculo del Liceo tenemos la única decoración completa, que aun se conserva del creador, y por ello no debe ser olvidada, pues podemos ver su creación a nivel de decoración de un espacio completo, algo que también hacen William Morris y Carl Larsson, y que trataremos de estudiar en nuestro análisis. Es relevante destacar sus deseos de crear belleza mediante

⁷⁷⁹CALVERA, Anna. 'Acerca de la influencia de William Morris y el movimiento Arts & Crafts en Cataluña. Primeros apuntes y algunas puntualizaciones'. *D'art*, núm. 23, 1997, pp. 231-252, [en línea]: www.raco.cat/index.php/Dart/article/viewFile/100491/15106, [Consulta: 12 octubre 2015], pp. 245-249.

⁷⁸⁰TRENC BALLESTER, Eliseu; YATES, Alan. *Op.cit.*, pp. 35-36.

obras artesanales y decorativas, que además son funcionales. Por otro lado, nos parece que la importancia de nuestro diseñador, Riquer, parece haber desaparecido en el tiempo se debe a la confusión que existe aun a la diferenciación entre Modernismo y *Art Nouveau*. Queremos señalar que el pensamiento y la ideología que aparece con las *Arts and Crafts* es la que encontramos en el Modernismo de Riquer; que defiende la labor del diseñador durante la creación y producción de la obra, y el deseo de educar y transformar a la sociedad mediante el arte.

Como indica Trenc, las pinturas decorativas son importantes pues realiza distintos tapices para encargos o diseña techos, como el del lema *Surge et ambula* que gana un premio de la Asociación Barcelonesa Amics del País. Sus telas imitando tapices tienen en esta época una interesante composición de alegorías clásicas actualizadas, por su típico carácter neogótico y una clara influencia japonesa en la composición. Una influencia que, según Cirici, llega a Barcelona después del éxito de la sección japonesa en la Exposición de 1888, pero Trenc mantiene que se puede creer que el influjo del arte japonés ya había llegado al artista a principios de 1880, desde París⁷⁸¹.

Tomando de nuevo la referencia de Figuera y Monté, vemos que el dibujo industrial para estampación textil es menos conocido, y recientemente se han encontrado siete proyectos de estampados que fueron dibujados por Riquer y que se estaban en el Museo de la Estampación de Premià de Mar, en Maresme. Su labor en esta industria es poco conocida, pero los diseños están marcados por un naturalismo y un modernismo que los hace muy originales, dejando patente su conexión con los movimientos internacionales.

La ebanistería se convierte en un campo en el que Riquer adquiere gran prestigio, por su calidad artística y técnica, aunque tan sólo realiza un conjunto limitado de obras. Tras su viaje a Londres y una vez se traslada a la calle Frenería, instala su casa taller que permanece abierta hasta 1917, donde Riquer forma a profesionales de las artes sin ningún ánimo de lucro.

Como señalan Figuer y Munté, otras de las actividades del creador son los estandartes y los tapices, que por entonces adquieren mucha popularidad, al convertirse en símbolos de instituciones y partidos políticos. Riquer también trabaja los tapices

⁷⁸¹TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer...*, p. 72.

como elemento decorativo sobre textil y el vidrio, destacando su obra *La poesía*, que realizó para el *Cercle del Liceu*. En general, las obras que realiza en las artes decorativas destacan por su cantidad, por el valor de sus materiales y por el diseño artístico de las mismas⁷⁸².

Riquer se casó Dolors Palacio, quien recibió como herencia un inmueble en el centro de Barcelona. La familia reside ahí desde 1897 a 1917 y lo convierte en su hogar, un taller, un estudio y un pequeño museo. La casa fue reformada por Puig i Cadafalch y el propio Riquer, manteniendo las pinturas murales. Cuando su primera esposa muere, Riquer vuelve a casarse, viviendo con su segunda esposa en la casa, hasta que la vende para marcharse a Mallorca. El artista crea en su casa un taller de grabado, donde trabaja y forma a muchos otros artistas de la época. Además, siguiendo su pasión coleccionista lo convierte en casi un museo, por la gran variedad y cantidad de objetos artísticos, antigüedades y objetos modernos que acumula durante su vida. Su estudio se convierte también en un lugar de encuentro para grandes personajes del mundo de la cultura de entonces.⁷⁸³.

Alexandre de Riquer, creador y hombre polifacético, tiene una casa taller que se convierte, mientras existe, en un paraíso estético y un museo. Como indican Trenc y Yates, Riquer permitía que muchos jóvenes artistas pudieran visitarlo y las vistas de su estudio, sobre el ábside de la catedral, lo convierten en un refugio poético en el centro de la ciudad. Manuel de Montoliu lo describe así en su obra: *Memorias de infancia y adolescencia*, (Tarragona, 1958, p. 206-207).

«A poco de habernos instalado en la calle de las Trompetas hicimos en la cercanía un interesante descubrimiento: el taller del artista Alejandro de Riquer. Fue Riquer el que introdujo en Cataluña la influencia de la escuela prerrafaelita inglesa, presidida por el pintor-poeta Dante Rosseti. Alejandro de Riquer era principalmente un notable decorador e ilustrador, e introdujo el gusto moderno por el arte de los «Exlibris». Su taller tenía para nosotros, además del de su conversación, el atractivo de las grandes revistas de arte que él recibía principalmente de Inglaterra y de Alemania. En aquel período yo estaba enfrascado en la lectura de la Divina Comedia. Mi entusiasmo por el gran florentino no tenía límites. ¡Cual fue mi alegría al descubrir que Alejandro de Riquer era tan apasionado admirador como yo del gran poeta italiano!»⁷⁸⁴

⁷⁸²FIGUERA, X; MUNTÉ, I. 'Alexandre de Riquer ...

⁷⁸³MUSEU D'HISTÒRIA DE BARCELONA. *En Altura i senderes: Verdaguier i Maragall diuen Barcelona..* en Museu d'Història de Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 2015, [en línea]: <http://www.bcn.cat/museuhistoriaciutat/verdaguiermaragall/dos.html>, [Consulta: 29 Agosto 2015]

⁷⁸⁴TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer...*, p. 32.

El espacio con el que Riquer se rodea está dedicado al arte y a su vocación por los libros. Su taller se convierte en un refugio del materialismo de la época. También es un paraíso estético, que da la bienvenida a artistas que comparten su pensamiento y que encuentran en el estudio, junto con otros de sus contemporáneos, una atmósfera especialmente espiritual. La atmósfera se hace más mágica cuando Riquer deja ver, al abrir las ventanas, la unión del interior de su estudio y del exterior con la arquitectura y los detalles medievales de la catedral, que se encuentra muy cercana y que sorprende al visitante⁷⁸⁵.

En otro artículo de Trenc Ballester, al que no hemos hecho referencia hasta ahora, se destaca la importancia de Riquer como artista y decorador, pues resulta fundamental para el desarrollo del Modernismo en las artes gráficas catalanas. Su papel como promotor en el desarrollo de las distintas disciplinas y modalidades artísticas le hace tener un grupo de discípulos que acuden a su taller y a su biblioteca. Uno de ellos Eugeni d'Ors que frecuentaba el taller dice así:

*‘en la calle de la Frenería, allí donde la vista de la catedral es más sabrosa, había el único seminario de arte que por mucho tiempo haya conocido Barcelona. Había la casa y el estudio, y la biblioteca, y las colecciones de Alexandre de Riquer, literalmente ofrecidos a cualquier comunidad juvenil, a cualquier estudiosa consulta.’*⁷⁸⁶

Nos parece notorio señalar, a nuestro parecer, que Riquer abre las puertas de su casa taller, convirtiéndolo en un foco del Modernismo más selecto. En este refugio, los jóvenes artistas pueden leer e informarse de las nuevas influencias artísticas y nuestro creador huir de las incomodidades de la vida de la gran ciudad. Para Riquer su taller es una especie de museo, que alberga sus colecciones personales, sus libros, revistas, y suponemos, los recuerdos de su esposa fallecida. Si entendemos que aquí es donde tiene lo que más despierta su el espíritu creador, no podemos dejar de pensar este lugar estaba lleno de esa belleza y magia que descubrimos en sus obras. Nos parece significativo que tanto Riquer como Morris y Larsson abren sus casas a los visitantes y a las personas que quieren descubrir su arte y entender sus ideales. Morris formaba a sus trabajadores y a otros artistas, como cuando enseña a Riquer sus obras y sus técnicas. Riquer, por otro lado, hace algo semejante al abrir su estudio a los jóvenes que quieren formarse.

⁷⁸⁵TRENC BALLESTER, Eliseu; YATES, Alan. *Op.cit.*, p. 39.

⁷⁸⁶TRENC BALLESTER, Eliseo. ‘Alexandre de Riquer, Ambassadeur de l’art anglais et nord-américain en Catalogne’, en *Mélanges de la casa de Velázquez, Persee revistas científicas*, Vol. 18, núm. 18-1, 1982, [en línea]: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/casa_0076-230x_1982_num_18_1_2371, [Consulta: 22 mayo 2015], p. 321.

Larsson, a su vez, abre su casa no sólo a los visitantes, sino que comparte con sus libros su pensamiento, la intimidad de su hogar y su familia. Hay un proverbio de Confucio que nos parece muy apropiado para reflejar nuestra reflexión final sobre este tema: *‘Dime y lo olvido, enséñame y lo recuerdo, involúcrame y lo aprendo.’* Desde nuestra perspectiva la mayor contribución de estos tres diseñadores fue la de involucrar a la sociedad y transformar su percepción del arte de forma práctica, es decir, pudiendo trasladarlo a espacios que los rodeaban y en los que conviven.

Como nos indican Trenc y Yates, parte de la expresión artística del Modernismo surge de la obra de Riquer, según Eugeni d’Ors, figura principal del novecentismo. Lo mismo dice el pintor e idealista Joan Brull, crítico de arte en el diario *Juventut*, que destaca el importante papel de Riquer como pionero del espíritu de Arts and Crafts en Barcelona:

‘Algunos grandes artistas ingleses habían comenzado a cultivar y promover el trabajo decorativo, con tanto éxito que esto se hizo una forma de arte única con su propio derecho. Los alemanes, los daneses y los países del norte todos siguieron juntos de forma apropiada. Somos afortunados tener a un artista que se ha inspirado en esa misma tradición: Riquer’⁷⁸⁷.

Desde nuestra perspectiva, Riquer abandona su labor en las artes decorativas cuando el Modernismo ya estaba decayendo y el gusto de la sociedad empieza a cambiar, por lo que los encargos dejan de llegarle, limitando su actividad a otras formas de creación artística. El Novecentismo es un movimiento difícil para los modernistas como Riquer, que no entienden bien los términos de su estética, que deriva del propio Modernismo. A nuestro parecer Alexandre de Riquer se encuentra estancado en un estilo propio y muy personal, y le resulta difícil de abandonarlo al ser este su modo de expresar su alma creadora. Si recordamos la aversión de Carl Larsson por el estilo artístico moderno que llega a Suecia y que se impone en Europa, podemos ver una cierta similitud en la situación, excepto que Larsson no trabajaba como decorador a nivel profesional, mientras que para Morris o Riquer es en parte su medio de vida.

En definitiva, como dice Trenc, entre los años 1905 y 1911 el Modernismo pasa por grandes dificultades, al ser reemplazado por el Novecentismo en 1911 en casi todas las áreas, excepto en la arquitectura que se ve afectada posteriormente. Las artes decorativas son las primeras en sufrir los efectos del cambio de estética, pues el

⁷⁸⁷TRENC BALLESTER, Eliseu; YATES, Alan. *Op.cit.*, p. 35.

Modernismo finalmente se había convertido en una moda decorativa, sin una filosofía o fondo metafísico. Aunque Riquer sigue en cierto modo esta estética, su carácter poético y catalán no es lo suficientemente fuerte ante el Novecentismo. Su situación se vuelve muy difícil, pues los encargos disminuyen tanto que su actividad queda limitada a los grabados y los ex-libris, con los que había entrado en contacto en su viaje a Londres. Posteriormente, sigue en contacto con grabadores y coleccionistas británicos, belgas y norteamericanos, entre otros⁷⁸⁸.

7. El arte del libro, los exlibris y la creación literaria

Haciendo referencia a otro artículo de Tren Ballester, en Europa y en España, durante el siglo XIX, se produce un desarrollo de las artes gráficas por la implementación de la maquinaria y del progreso técnico-científico. Además asistimos a una nueva sociedad, la pequeña burguesía urbana que presenta un interés por las artes y la cultura en general, por lo que las casas editoriales se transforman, apareciendo las grandes editoriales. Los grabados sufren una transformación pues Barcelona y Madrid logran alcanzar los mismos niveles técnicos que ya se tenían en Europa, introduciendo las novedades de la época. En Cataluña se produce el nacimiento de una producción muy importante en las artes del libro, donde el estilo modernista, que como hemos visto, ya se ha extendido a las artes decorativas y a la arquitectura, también llega a las artes gráficas⁷⁸⁹.

Fontbona destaca que Alexandre de Riquer, importante protagonista del Modernismo, ya trabajaba antes, durante su periodo simbolista, ilustrando catálogos de exposiciones como la del *Cercle Artístic de Sant Lluc* o en portadas de ediciones a nivel cultural⁷⁹⁰.

En el mismo artículo antes citado de Trenc se informa de que Riquer además decora libros, especialmente sus propios escritos poéticos. Destacan entre otras las siguientes obras: *Crisantemes* (1899), *Anyorances* (1902), a las que nos hemos referido

⁷⁸⁸TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer...*, pp. 139-140.

⁷⁸⁹TRENC BALLESTER, Eliseu. 'El Modernismo en las artes gráficas en España, particularmente en Aragón'. *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, núm 114, 2004, pp. 63-86. [en línea]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1372187>, [Consulta: 13 octubre 2015], pp. 63-66

⁷⁹⁰FONTBONA, Francesc. *Op.cit.*, p. 220.

anteriormente. Su papel en el desarrollo de las artes gráficas es fundamental en Cataluña, pues el libro modernista pasa a tener una nueva configuración con formatos alargados o cuadrados, pero con un tamaño más pequeño. Las tintas usadas con tonalidades apagadas, la bella policromía, la inclusión de elementos decorativos florales y las composiciones asimétricas y descentradas, hacen que estos libros se conviertan en ejemplos de las obras intimistas de los artistas de la época⁷⁹¹.

Basándonos en las opiniones de Trenc y Yates hay que considerar que entre las obras de Riquer cabe destacar la evolución de su última obra. Los elementos decorativos muestran un equilibrio y una simetría formal que ponen de manifiesto el deseo del autor de volver al clasicismo, rechazando la nueva estética que se impone en Cataluña, el Novecentismo. Riquer quizás ya es consciente de que el Modernismo y su estética están pasando y por ello deja de ilustrar su obra usando viñetas xilográficas, como las que se usaban en el siglo XVII. Riquer cambia la temática, pues ya no es de interés y parece anacrónica ante el culto novecentista del urbanismo, pero para el creador y poeta la estética clasista es la que se corresponde con su tiempo. Esta separación entre tema e ilustración ejemplifica el cambio que ya se estaba produciendo en la cultura catalana.

La carrera artística de Riquer está en auge durante los años 1895 y 1907, época en la que el Modernismo aun está de moda. Su trabajo se encuentra dividido entre las artes visuales y la literatura, lo que le permite convertirse en una figura pública que estimula el arte y que hace de puente entre las diferentes corrientes estéticas y las implicaciones ideológicas del propio Modernismo. Su pensamiento que en principios se puede catalogar como conservador, cambia tras su viaje al Reino Unido, y se acerca a espíritus más innovadores y radicales catalanes como Rusiñol, Casas y Casellas, entre otros⁷⁹².

Las actividades de Riquer en el área de las artes gráficas en Barcelona, se amplían pero se debe destacar en especial su labor en las aguafuertes y en el resurgimiento de la calcografía. Trenc señala que tras una visita a Londres, donde compra un número especial de la revista *The Studio*, dedicado a los ex-libris, se despierta su interés y se anima a coleccionarlos. Comienza a diseñarlos y grabarlos

⁷⁹¹TRENC BALLESTER, Eliseo. 'El Modernismo en ...', pp. 69-71.

⁷⁹²TRENC BALLESTER, Eliseu; YATES, Alan. *Op.cit.*, pp. 34-38.

también, ganando incluso medallas en exposiciones de Bellas Artes de Madrid y de Barcelona⁷⁹³.

Como señalan Mota e Infiesta, en 1880, Lord Tabley publica un libro sobre los ex-libris, comenzando a darse un interés generalizado por la colección y el diseño. Los artistas más prestigiosos intentan representar a los dueños de los libros o a la biblioteca mediante sus diseños para ex-libris. Los artistas comienzan a estar muy bien pagados, surgiendo especialistas que logran una fama internacional; más aun cuando los que los realizan son dibujantes, pintores y diseñadoras gráficos, pues su calidad es admirable. En Cataluña aparecen grandes colecciones artísticas de ex-libris, aunque también hay muchas obras que no tienen valor artístico. Alemania es la nación que más se dedica a la producción y al coleccionismo de los ex-libris, y en Barcelona Alexandre de Riquer se convierte en uno de los más reconocidos. Este interés por los ex-libris tiene menos intensidad y duración en España que en otros países, pero no deja de ser un ejemplo muy interesante del arte modernista de la época⁷⁹⁴.

Castillo nos presenta un estudio sobre ilustradores catalanes entre los que destaca, en Riquer, la importancia que tuvo la revista *The Studio*, que dedicó a los ex-libris su número especial de navidad, en 1898. El descubrimiento de los modelos británicos, por parte de Riquer, le alienta a crear y diseñar sus propios modelos, introduciéndolos como pionero en Cataluña. Estos se caracterizan por poseer una calidad poética y una originalidad que lo hacen el maestro indiscutible en el contexto europeo a finales de siglo. Nuestro diseñador recibe muchos encargos incluso a nivel internacional, adquiriendo un interés sociocultural y gran cantidad de encargos de la sociedad burguesa influyente. En 1903 publica un libro, *Ex-libris d'Alexandre de Riquer* con sus ex-libris más destacados. Este fue diseñado y decorado por el mismo Riquer y pone de manifiesto uno de los logros más delicados del Modernismo. Su labor no se queda limitada a los ex-libris, que presentan gran variedad de estilos que se adaptan a su época perfectamente. Sus logros como renovador de la ilustración de libros, de la integración de texto e imagen, además de la innovación en tipografía, formatos y diseño de sus obras no deben de ser olvidados⁷⁹⁵.

⁷⁹³TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer...*, p. 28.

⁷⁹⁴MOTA, Jordi; INFUESTA, María. 'Los ex-Libris y la música'. *Wagneriana Castellana*, núm. 29, 1998, [en línea]: <http://www.associaciowagneriana.com/pdfarticles/losexlibrisylamusica.pdf>, [Consulta: 13 octubre 2015]

⁷⁹⁵CASTILLO, Montserrat. *Grans Il·lustradors Catalans del Llibre per a Infants (1905-1939)*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1997, p. 31.

Por otro lado Trenc y Yates, informan de que la mayoría de las colecciones de la biblioteca de Riquer están relacionadas con sus intereses. Su afinidad con los Prerrafaelistas se centra en las obras de: Dante Gabriel Rossetti, Burne-Jones, John Millais y William Morris. Además también aparecen obras de otros artistas como Turner, Beardsley, Whisler o Leighton, que también eran de origen británico. Lo mismo ocurre con las publicaciones que surgen en su época de los clásicos italianos que llegan a sus estanterías tras la visita de 1906. Se pueden destacar la multitud de objetos de arte que las *Arts and Crafts* introducen y que él colecciona junto con numerosos libros de decoración, de ilustración y de diseño gráfico. Para Riquer la colección de objetos de arte se extiende a los volúmenes recogidos en su biblioteca, en la que los grabados reproducidos y las ilustraciones se convierten en una lección de arte del libro británico, que él va introduciendo en Cataluña paulatinamente. Las pocas obras con referencia americana se limitan a los ex-libris principalmente, por lo que hay una gran diferenciación entre la cantidad de obras británicas y americanas⁷⁹⁶.

El propio Riquer expone la importante influencia que los británicos tienen en el campo de los ex-libris cuando publica su opinión en la revista *The Studio*, nº. 24, en 1902. En uno de sus artículos Trenc transmite las palabras de Riquer:

‘... Inglaterra, que hoy marcha al frente del mundo, marcando el paso e indicando el camino, gracias a las sabias doctrinas que inculcaron a los artistas británicos el poderoso genio de Ruskin, con su severa crítica, y Dante Gabriel Rossetti, con sus obras: Inglaterra es, sin duda, la nación que cuenta con más cultivadores de este arte refinado y para los refinados hechos exclusivamente’.

Algunos de los mayores representantes del arte de ex-libris era Robert A. Bell, que se convierte en uno de los preferidos de Riquer ya que encarna la alianza entre los maestros clasicistas del Renacimiento y de la composición japonesa. Robert A. Bell también es uno de los mayores representantes del movimiento de *Arts and Crafts* y uno de los mejores diseñadores de ex-libris e ilustradores⁷⁹⁷.

Siguiendo el pensamiento de este autor advertimos que las composiciones de los ex-libris riquerianos tienen formas rectangulares y alargadas, muy del estilo de sus carteles, o también circulares u ovaladas. Los interiores cuentan con algo figurativo y alrededor lo envuelven decoraciones varias en forma de plantas, hojas, arabescos, entre otras muchas formas. En el pequeño formato del ex-libris, Riquer consigue una

⁷⁹⁶TRENC BALLESTER, Eliseu; YATES, Alan. *Op.cit.*, pp. 130-131

⁷⁹⁷TRENC BALLESTER, Eliseu. ‘Alexandre de Riquer, Ambassadeur ...’, pp. 316-318

composición perfecta, con elegancia, armonía y perfección en su ejecución, lo que lo convierte en todo un maestro. El mundo que Riquer crea en los fondos evoca a una poesía dulce y misteriosa que le llevaba a reflejarlo en un mundo de fantasía y ensueño, creado a través de líneas curvas, perfectas e ideales que se convierten en un ejemplo de la belleza esteta⁷⁹⁸.

Nos parece necesario reflexionar sobre la creación de nuestro creador en las artes gráficas. Debemos reconocer que su participación en el resurgimiento de los ex-libris viene influenciada por esa publicación especial de la revista *The Studio* y el descubrimiento de este tipo de arte. La sensibilidad que encontramos en muchas de las obras de Riquer se traslada a esta forma artística, donde la miniatura le hace demostrar su maestría. Si recordamos su pasado como ilustrador y su capacidad de captar la belleza, la sencillez y la elegancia en sus diseños, no debe de sorprendernos que se vuelque en un arte que considera digno de su colección. El intercambio de ex-libris era bastante común en este tiempo y Riquer mantenía muchos contactos a nivel internacional por los encargos, por tanto imaginamos que su colección debió de ser de gran valor. La creación de un objeto como el ex-libris para un libro denota en su dueño un gran amor por sus obras, pero para el diseñador conlleva un ejercicio de continua renovación de formas, de inspiración y de perfección. Desde nuestra perspectiva, en Riquer encontramos, como en Morris, un deseo continuo de renovación, de probar nuevas técnicas y diseños con los que mejorar las manifestaciones artísticas, otorgándoles gran calidad.

Las actividades privadas de Riquer, como coleccionista de antigüedades y obras de arte, se extendían a artículos relacionados con sus intereses como las artes gráficas, los manuscritos antiguos, ex-libris, etc., y su colección de obras contenía una amplia sección de obras británicas y americanas en su biblioteca. Esta colección que aun hoy resulta impresionante por su volumen, era única en la Cataluña o la España de entonces. Trenc y Yates suponen que esa riqueza tal vez le servía para compensar las pocas visitas que Riquer realizó al Reino Unido, permitiéndole obtener un conocimiento profundo de algunas de las áreas artísticas internacionales que más le interesaron. Las revistas y los periódicos tenían un papel esencial para seguir el desarrollo de los últimos movimientos estéticos. Su sección dedicada a los ex-libris resulta fundamental para entender la especialización que llegó a alcanzar y demuestra el papel importante que tuvo a la hora

⁷⁹⁸TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer...*, p. 29

de funcionar como nexo con el mundo artístico anglosajón. Sus colecciones sobre los carteles también debieron ser muy amplias, pero se perdieron.

Tomamos de nuevo la referencia de estos dos críticos, Tren y Yates que consideran que la proyección de Riquer a nivel internacional era más simbólica que real. Por desgracia, en la actualidad su nombre resulta poco conocido por los teóricos del arte, pero su papel como artista modernista fue clave e indiscutible⁷⁹⁹.

V - WILLIAM MORRIS, CARL LARSSON Y ALEXANDRE DE RIQUER: IMÁGENES DE LA CREATIVIDAD, SIMILITUDES Y DIFERENCIAS.

Esta investigación, como ya se dijera al principio de la misma, ha tratado de centrarse en un periodo histórico, el Romanticismo, que aparece marcado por su carácter rompedor e innovador. La imaginación y fantasía son las alas que permiten que el creador, el poeta y el artista, se centre en la búsqueda de la belleza y de la libertad creadora.

El Romanticismo se extiende por la mayoría de los países europeos y presenta diferentes vertientes, que en la mayoría de los casos muestra influencias y relaciones entre ellos. La ruptura con los movimientos artísticos y los cánones de belleza anteriores se da originariamente en Alemania, pero es seguida por los restantes países europeos, tomando en cuenta sus tradiciones, sus gustos, y la tradición en el ámbito popular y nacional. La naturaleza se convierte en un elemento fundamental, en todas estas diferentes vertientes del Romanticismo. La creación con base artística se trata de llevar a todos los sectores de la sociedad, buscándose una democratización y una educación de la sociedad hacia el gusto, la percepción de la belleza y la creatividad del genio.

La relación entre la pintura y la literatura se ha visto desde distintas perspectivas a lo largo del tiempo. En este estudio se trata de ver además la relación de la literatura y de distintas artes aplicadas, incluyendo: las decorativas, la ilustración de libros u otras manifestaciones artísticas, que también expresan el espíritu del creador. Es decir, se estudia la integración de las artes y su relación con la literatura en un periodo concreto de tiempo que está marcado por unos cambios sociales y culturales, además de cambios científicos, tecnológicos y económicos.

El triángulo formado por tres creadores, William Morris, Carl Larsson y Alexandre de Riquer, con diferentes tradiciones y ambientes dentro de Europa, nos acerca al reconocimiento de esas conexiones y esas influencias. Se debe destacar la faceta creadora de todos estos artistas que tratan tocar y desarrollar áreas muy diferentes dentro de las artes, además de tener una faceta literaria destacada, convirtiéndose en auténticos creadores de belleza. Esto resulta muy interesante en un periodo, cuando los

medios de comunicación comenzaron a llegar a más sectores de la sociedad y se buscaba la difusión del conocimiento y del arte.

Esta investigación selecciona obras destacadas, tanto literarias como artísticas, que nos permiten acercarnos a ciertos elementos claves del estilo de los creadores, que se repiten tanto en la pintura, como en las artes aplicadas, como en su creación en verso o prosa, buscando puntos de encuentro o de conexión entre ambas. Tal y como se afirmaba anteriormente, en la obra de Antonio García Berrio, el análisis de lo universal antropológico realizado en la literatura se desplaza fácilmente al terreno de la pintura. Trataremos de descubrir si ocurre lo mismo con la integración de las artes, donde la teoría de la poética de lo imaginario permite descubrir que el mito y lo universal se trasladan a la sociedad, asumiéndose como espíritu de una época.

Hay que recordar que el hombre y el arte han sido desde siempre inseparables, pues era de este modo, como se transmitieron ideas, sentimientos y se crearon códigos de sistemas de lenguaje tanto verbal como visual. El artista o creador transmitía, a su vez, imágenes de la realidad física, humana y de su pensamiento. Además, como anteriormente se señalara, el artista no se limitaba a la representación, sino que transformaba datos de la naturaleza y los ordenaba y presentándola de forma diferente a la real. El resultado era una creación digna de admiración y que era creada para superar las barreras del espacio y del tiempo. La creación artística tenía la capacidad de influenciar a personas que no compartían el mismo contexto histórico, cultural o cognitivo. Es decir, aparecía un lenguaje universal que expresaba áreas del espíritu del hombre con el que el espectador se sentía identificado.

Tras ver cómo el Romanticismo se caracteriza por la libertad de expresión, búsqueda de la expresión del espíritu y el deseo de representar lo subjetivo; se comprende que es difícil establecer semejanzas entre las obras de muchos de los artistas de este tiempo, puesto que no existían normas claras de creación y estilo que existieron en tiempos como el Barroco o Renacimiento. El hombre es testigo de un arte que cambia y se ve afectado por los cambios sociales, ideológicos, religiosos y políticos. El Romanticismo aparece además como la democratización de un arte que se hace también para el hombre común, terminándose la creación y elaboración de obras para las clases dominantes de la cultura y de la economía.

1. Planos sociales y desarrollo creativo en los tres creadores

Durante la segunda mitad del siglo XIX y a principios del siglo XX, la sociedad estaba determinada por grandes diferencias sociales que venían marcadas más por los factores económicos que por los de clases sociales. La industrialización había cambiado la estructura social con la aparición de las clases burguesas y adineradas que surgían del comercio y del desarrollo. La ciudad se transforma aumentando su población de forma muy brusca y contribuyendo al desarrollo de unas desigualdades muy marcadas en la vida de sus habitantes. El campo, por otro lado, pierde gran parte de su población, que se traslada a la ciudad con la ilusión de conseguir trabajo y una vida mejor.

Las diferencias sociales estaban muy conectadas con la formación del trabajador, siendo muy pocas las posibilidades de aquellos que al abandonar las labores tradicionales del campo, no encuentran su lugar en la sociedad urbana. La cercanía al mundo rural o de la naturaleza queda relegada a las clases adineradas o a la sociedad rural. El conocimiento de las tradiciones y el saber popular se pierde entre los que marchan a la ciudad, perdiendo también su identidad social y las costumbres de su comunidad.

La formación de los jóvenes es un nuevo modo de mejorar sus condiciones sociales. La formación artística, ya sea en artes mayores o en las artes aplicadas, permite que la sociedad siga manteniendo conocimientos que pasan a nuevas generaciones, mediante las escuelas oficiales o por la enseñanza de maestros artesanos.

Este estudio cuenta con tres escritores y artistas que pertenecen a muy diferentes clases sociales. Sus relaciones sociales y su éxito artístico están conectados de forma ineludible, pero los cambios sociales, como en estos casos, también influyen a los artistas que se convierten en portavoces de las inquietudes de su tiempo.

William Morris

William Morris nace en el seno de una familia adinerada, de la burguesía, pudiendo residir en casas de campo, donde el bosque y la naturaleza se convierten en sus grandes compañeros. Su formación académica inicial comienza en casa, con un tutor, por lo que disfruta de una libertad y de una seguridad marcada por sus bellos hogares.

Tras la muerte de su padre sigue gozando de una seguridad económica durante sus años de estudiante y en sus primeros años como artista, pero la situación cambia. Una vez que los fondos que su familia recibía, de las acciones que su padre compró en la minería, fueron decreciendo, su actividad artística es la que le ayuda a mantener la posición social y económica de su familia. Morris se une a sus amigos de Oxford por un interés común, el arte. Burne-Jones y más tarde Webb, eran jóvenes que no contaban con unas familias adineradas que los pudieran apoyar económicamente, como era el caso de Morris⁸⁰⁰. Morris se une a sus compañeros, dejando de lado las clases sociales, e incluso se casa con una joven de la clase trabajadora, que es rechazada por la familia Morris. Cuando se convierte en miembro de la Hermandad Prerrafaelista y crea la firma *Morris and Co.*, sus relaciones sociales adquieren un papel más relevante aun, al unirse con otros artistas que tienen un nexo común, el amor al arte y a la belleza en todas sus facetas.

Sus contactos a nivel social son muy variopintos, manteniendo amistades con clientes de la burguesía y la nobleza, que compraban obras de gran valor artístico y a un elevado coste. Por otro lado, sigue manteniendo su círculo de amistades entre artistas, a los que conserva hasta el final de sus días y que acuden con asiduidad a su casa. Más tarde, cuando comienza su faceta política, defiende los intereses de los trabajadores y de la sociedad más desfavorecida, uniéndose al partido socialista, a los sindicatos, participando en manifestaciones y dando discursos. Los artesanos y los trabajadores de sus talleres también forman parte de sus contactos, al trabajar juntos en proyectos. Asimismo mantiene contacto con los campesinos de Kelmscott, pero se puede decir que aparte de estos, nunca accedió a una verdadera fábrica o zona reprimida ni de la ciudad ni del campo.

⁸⁰⁰Cfr. BURDICK, John, *William Morris: Redesigning the World*. Londres, Tiger Books International, 1997, p. 20.

Una vez se convierte en personaje reconocido por sus diseños o por sus obras literarias, trata de cambiar la sociedad mediante conferencias y publicaciones en las que el arte y la literatura sirven para formar a una sociedad, que a sus ojos sufre de grandes carencias, por la poca formación de sus trabajadores. Su lucha por la mejoras de la calidad de vida de los mismos quedan de manifiesto cuando comienza con su actividad política que, desde el socialismo, trata de mejorar las condiciones de las clases sociales más castigadas por la industrialización. En su lucha contra la industrialización, trata de devolver el reconocimiento y valor de los artesanos, creando talleres donde sus condiciones laborales mejoran. El movimiento de las *Arts and Crafts*, trata de contribuir a que no se pierdan los conocimientos y las tradiciones de las artes aplicadas, tratando de devolverles la categoría y la calidad que tuvieron en la época medieval. Las inquietudes de Morris, que seguía las enseñanzas de su maestro Ruskin, le llevan a tratar de devolver la dignidad del trabajador mediante el trabajo artesanal que, a diferencia del industrial, ayudaba a que la particularidad artística del artesano aflorara en su trabajo diario.

Morris remarcó en algunas de las conferencias la importancia de la formación en el arte y su defensa ante el avance de la civilización pues de otro modo, no habría futuro en ninguna de sus formas⁸⁰¹. La conferencia, *Hopes and Fears of Art. The Art of People*, que diera ante la Birmingham Society of Arts and School of Design en 1879 es un ejemplo de su empeño por dar al arte un lugar digno en todos los niveles de la sociedad, pues para él era algo necesario y enriquecedor. Su aspiración era que todos los hombres tuvieran la capacidad de reconocer la belleza y la importancia del arte, no sólo entre las artes mayores, sino también de artes consideradas más funcionales, como la arquitectura. Su deseo era que el arte fuera realizado por la gente y estuviera destinado a la gente en general. De este modo, al crear belleza, el mundo deja de ser destructivo y avaricioso, siendo capaces de poder crear un estilo nuevo y glorioso que trae la felicidad a la sociedad. Muchas de las conferencias de Morris estaban destinadas, en ocasiones, a escuelas de arte y diseño, a artistas en formación y a artistas consagrados. Su deseo de hacerlos embajadores de su proyecto para cambiar la sociedad le hacía usar un lenguaje, que lejos del usado en sus libros de viaje, se acercaba más a la poesía, resultaba difícil de seguir al abusar de oraciones largas, estructuras complicadas y figuras retóricas que impedían que el público le siguiera pasado un rato. No obstante, el logro principal de

⁸⁰¹Vid. Anexo 1.

muchos de sus escritos llegó por la difusión de sus obras de arte y por su faceta de artista-artesano, pues predicaba con el ejemplo entre sus empleados y no era raro encontrar a Morris trabajando en alguno de sus talleres, lo cual no era nada común en la sociedad del siglo XIX. Su defensa del papel del artesano no quedaba ilustrada sólo con conferencias, sino que también lo hacía a nivel particular, al mejorar las condiciones de vida de sus trabajadores y tratar de crear un ambiente donde la actividad creativa era apreciada y había una formación prolongada.

Carl Larsson

Carl Larsson procede de una familia campesina que tras abandonar su vida en el campo, marcha a la ciudad como trabajadores, con muy pocos recursos. La familia Larsson sufría una gran pobreza, permaneciendo así durante muchos años, hasta que su hijo tras formarse en una escuela de arte pasa a trabajar como ilustrador y ayuda a sus padres. Su vida en la capital de Suecia, Estocolmo, estaba limitada a uno de sus barrios más pobres donde fue testigo, durante su infancia, de algunos los actos más bajos de la sociedad de su época, algo que le marcó durante el resto de su vida.

Durante el tiempo que Larsson estudiaba en la Real Academia de las Artes, trató de obtener alguna de las becas para estudios en el extranjero, pero nunca lo logró, por lo que el joven pasó a trabajar como ilustrador mientras se formaba y más tarde durante su estancia en Francia. La vida de Larsson cambia de forma drástica una vez se traslada al país galo, concretamente cuando se une a la colonia de Grez. Sus relaciones sociales cambian, como ya ocurriera durante su formación artística en Estocolmo, pero es aquí donde consigue ser aceptado por compañeros que en su mayoría provenían de las clases más acomodadas. Una gran diferencia entre él y sus compañeros era que Larsson debía trabajar para ayudar a su familia en Suecia, mientras que sus compañeros recibían una asignación para sus gastos de forma constante por parte de sus familias.

Las amistades que Larsson hizo en este tiempo son cruciales a su vuelta al país, pues le sirven para lograr encargos y mejorar sus contactos a nivel profesional, artístico y personal. Una vez se casa con su amada Karin, comienza una vida muy alejada de sus orígenes de la ciudad, algo que se incrementa cuando recibe una casa de su suegro y comienza a vivir como un miembro de la burguesía⁸⁰². Su residencia en Sundborn se

⁸⁰²Cfr. RILEY, Robert B. *Theme Park Landscapes: Antecedents and Variations*. Vol. XX, Washington D.C, Dumbarton Oaks, 2002, pp. 108-109.

convierte en uno de los centros de la vida cultural sueca, junto con la gran mayoría de artistas de renombre, que preferían volver a la naturaleza sin abandonar las comodidades de su vida de la ciudad. La relación de Larsson con la naturaleza era muy especial, pues valoraba de forma muy especial lo que no pudo disfrutar durante su infancia, logrando establecer una conexión muy particular.

Las relaciones personales de Larsson eran muy diversas pues, por un lado, tenía amistades del nivel del príncipe Eugen, que también era artista y con quien mantenía un correo muy constante. Entre otras de sus relaciones estaban los artistas y la élite cultural de la época, a la que visitaba en Estocolmo o en sus residencias idílicas de las zonas rurales. Por otro lado, también mantenía muy buenas relaciones con la población cercana a su casa de Sundborn, además de los artesanos y vecinos de las tradicionales granjas. Su interés por la cultura popular era notorio, cuando tras hacerse propietario de una granja, se hizo portavoz de los intereses de la sociedad rural, defendiéndolos de forma activa en la política. Su casa era un lugar de encuentro de personas de todos los sectores de la sociedad donde arte y cultura se compartían con aquellos que los visitaban. Larsson y su esposa defendían las costumbres populares y trataban de dar valor a la labor de los artesanos y a la vida cercana a la naturaleza.

Uno de los propósitos de Larsson era mejorar la vida de sus coetáneos haciendo una reforma del hogar e inspirándolos con sus libros, como *Ett Hem*, que ponían de manifiesto su nuevo concepto de vivir en un hogar artístico. Su deseo era llegar a todos los sectores de la sociedad y no sólo a los más adinerados, pues las condiciones de vida de sus coetáneos eran precarias a nivel estético, funcional y de bienestar.

Alexandre de Riquer

Alexandre de Riquer, nace en el seno de una familia de la nobleza catalana, en la que la tradición y el estatus social eran importantes. Crece en su casa solariega de Calaf, donde mantiene contacto con la sociedad rural de la época y establece una relación muy importante con la naturaleza de la zona. Su madre provenía de una familia de ideales artísticos y liberales, mientras que su padre descendía de una familia conservadora. La vida de la familia Riquer i Ynglada cambia tras la pérdida de la fortuna familiar, que fue empleada en la lucha en las guerras carlistas, apoyando al bando conservador.

Una parte de su formación académica tuvo lugar en Francia, tras ser exiliado por apoyar con su padre a los carlistas. Su madre logra su perdón, por lo que vuelve al país y se forma en Barcelona, pero una vez comienza a estudiar bellas artes, centra toda su formación en el campo de las artes. Las dificultades económicas de la familia le llevan a trabajar realizando retratos con los que obtiene ingresos, para pasar más tarde a trabajar como ilustrador. Alexandre de Riquer fue el primero, de muchas generaciones en trabajar para recibir una remuneración, algo que tuvo que seguir haciendo durante el resto de su vida.

Las relaciones que tenía en el mundo de las artes le llevaron a viajar por otros países donde entra en contacto con artistas que le influyen. Cuando se establece en Barcelona, trabaja como ilustrador para mantener a su propia familia y se centra en introducir un nuevo estilo artístico y un diseño de muebles con marcado carácter estético, influenciado por la estética prerrafaelista y el movimiento de *Arts and Crafts*.

Sus contactos a nivel social giran en torno al arte, a la cultura, a la literatura y a la cultura rural catalana. Sus relaciones con la sociedad burguesa, para la que trabaja diseñando muebles o realizando obras por encargo, le ayudan a conseguir más comisiones, logrando ser reconocido por su faceta creadora. Su colaboración en el *Cerde Artístic de Sant Lluç*, le permite mantener contactos con los artistas de la época de su entorno y de otros círculos artísticos.

Su vida en el campo durante la infancia le marcó, pues le permitió conocer la lengua catalana y las tradiciones de su región; y, ante todo, mantener una estrecha relación con la naturaleza. Sus viajes y labor artística le permiten conocer movimientos artísticos en distintos países, contactar con grandes artistas a nivel internacional, participar en la exposición universal de 1907 e introducir en Cataluña parte de la estética e influencia británica y francesa⁸⁰³. Tras enviudar, se casa con una escritora francesa y sus contactos con el país anglosajón cesan, centrándose más en los franceses, catalanes y finalmente los mallorquines, tras mudarse allí.

⁸⁰³Cfr. TRENC BALLESTER, Eliseu; YATES, Alan. *Alexandre de Riquer (1856-1920): The British Connection in Catalan Modernisme*. s.l., Sheffield Academic Press, 1988, [en línea]: <http://www.anglo-catalan.org/downloads/acsop-monographs/issue05.pdf>, [Consulta: 04 julio 2015], pp.107-110.

Síntesis de los tres creadores

El estudio de estos tres escritores, diseñadores y artistas, nos resulta de gran relevancia pues demuestra que en el siglo XIX, la industrialización permitió que el hombre emprendedor pudiera cambiar su estatus social. Si por un lado, esta modernización conlleva consecuencias nefastas para la cultura y las costumbres populares, por otro permitía que el hombre pudiera cambiar su destino.

El mundo de las artes ha sido un mundo muy diverso desde la antigüedad, quedando marcado por la clasificación de las artes entre mayores y menores. Así pues, se suponía que el artesano iba a seguir con la tradición familiar, no pudiendo cambiar de estatus a no ser que cambiara su actividad. La formación artística quedaba reglada por las academias, a las que acudían los jóvenes artistas para formarse, pero por otro lado aparecieron nuevas tendencias que rompían con la enseñanza reglada durante el Romanticismo.

El hecho que estos tres creadores pudieran mantener contacto con todos los sectores de la sociedad, pone de manifiesto el poder universal del arte. Carl Larsson, que provenía de una familia pobre y trabajadora, pudo acceder a una vida acomodada gracias a su actividad artística y a los contactos que logró establecer durante su vida. Su esposa contribuyó a una mejora de la situación familiar, al provenir de la clase burguesa sueca. No obstante, Larsson era consciente de sus raíces y trataba de mejorar la vida de campesinos, apoyándolos al convertirse en portavoz de sus inquietudes políticas. Gracias al arte pudo dar una buena vida a su familia, que se convirtió en todo un icono de la sociedad de su tiempo.

Su lucha porque la sociedad sueca pudiera acceder a una vivienda, en la que la armonía y el gusto no tuvieran que debatirse con la ostentación, es significativa. El que abriera las puertas de su hogar al resto de la sociedad, permitió que esta conociese un nuevo concepto de vida en el que la sencillez no reñía con el buen gusto, permitiendo que familias menos adineradas pudieran soñar y crear hogares más acogedores y llenos de vida. Su labor se extendió a la mejora de la educación de los niños, tratando de que

los padres participaran más en la vida de sus hijos, algo que compartía con reformistas como Ellen Key⁸⁰⁴, hizo que Larsson participara en una mejora de la sociedad.

William Morris, que provenía de la clase burguesa y adinerada, no dudó en casarse con la joven Jane Burden, una modelo de pintores de clase trabajadora, pues se había enamorado en un principio de su belleza atípica y evanescente. Las amistades de Morris se mantuvieron en muchos casos a lo largo de su vida conservando un gran círculo de amigos artistas que le visitaban en su hogar y que participaban en muchos de sus proyectos. Morris era consciente de que su riqueza provenía del trabajo de mineros, que en su mayoría no tenían unas condiciones de vida aceptables, por lo que su deseo de mejorar la vida de los trabajadores resultaba un poco controvertido.

Su interés por el mantenimiento y mejora del diseño y del trabajo artesanal lo acerca a talleres, donde se forma, para más tarde tratar de aplicar esas técnicas y otras aun más antiguas, como las de la Edad Media. Su labor como diseñador le hizo abrir talleres donde trabajaba con sus empleados, formándolos y contribuyendo a crear unas condiciones de vida y de trabajo satisfactorias, en comparación con las de sus coetáneos. Lo mismo ocurría con los campesinos de Kelmscott, que disfrutaban de unas condiciones laborales muy favorables.

Su participación en el mundo de la política, con la defensa de los ideales socialistas, le llevó a dar discursos en la calle y a perder algunas de sus antiguas amistades. Morris abandona un poco su actividad artística, centrándose casi de lleno en la vida pública, y se convierte en personaje muy conocido por su labor poética, artística, formativa y política. Sus conferencias sobre el arte y la defensa de edificios históricos le llevan a distintas regiones y ciudades donde influencia a otros creadores y artesanos de su tiempo. Morris era un ejemplo de cómo el arte unía a distintos sectores de la sociedad, algo que ya hizo cuando integró distintas áreas del arte y luchó por su igualdad.

Alexandre de Riquer, de clase noble y adinerada, tuvo que trabajar desde su juventud por la vinculación de su familia con los carlistas y la pérdida de toda su fortuna. Su trabajo como ilustrador, decorador, escritor y pintor, lo convirtió en otro ejemplo de creador polifacético del siglo XIX. Sus viajes le permitían conocer a otros

⁸⁰⁴Cfr. ERICSSON, Anne-Marie; OSTERGARD, Derek E.; STRITZLER-LEVINE, Nina. *The Brilliance of Swedish Glass, 1918-1939: An Alliance of Art and Industry*. New Haven, Yale University Press, 1996, pp. 38-39.

artistas y a otras influencias internacionales, las cuales intentaba introducir en Cataluña. Entre esas destacaban el Simbolismo francés, el movimiento Estético británico, el Prerrafaelismo y las *Arts and Crafts*⁸⁰⁵. Su papel en el establecimiento del estilo modernista fue crucial y su labor, durante sus años de esplendor, resultó determinante en el ámbito cultural catalán.

Riquer trabajaba con artesanos, aprendiendo las técnicas y logrando ganar medallas por el diseño de sus muebles. Trataba con literatos de Cataluña y del territorio español y luchaba por la defensa de las costumbres y la lengua catalana. El hecho de que durante su infancia pudo mantener un contacto muy cercano con la naturaleza y el mundo rural le ayudó a lograr descubrir esa identidad catalana, centrándose en recrear una Edad Media, como hiciera Morris, en la que la sociedad parecía más humana que en la modernidad. Su deseo de formarse le permitió contactar personalmente con artistas como el propio William Morris o Burne-Jones, llegando a interesarse por las formas de trabajo de los talleres de Morris y visitándolos con la esperanza de instaurar el ideal de las *Arts and Crafts* en la sociedad catalana.

Riquer, hombre erudito y de gran sensibilidad, trataba de instaurar un nuevo concepto de arte, que luchaba por la sencillez y por el buen hacer del artista, en una sociedad en la que la industrialización había dañado el mundo del diseño y del arte en general. Sus incursiones en el mundo de la publicidad y de la ilustración, permitieron que el ciudadano de a pie pudiera acceder a un arte que aunque urbano mantenía un valor estético exquisito. La identidad catalana aparecía de esta forma reforzada por la aparición de obras artísticas y literarias de gran valor, entre las que estaban las de Riquer. Su estudio estaba en casa y para él era muy importante poder compartir con todos los jóvenes artistas sus inquietudes, sus conocimientos, sus libros y las obras de arte que tenía en su casa. Su casa siempre estaba abierta a otros artistas, como ya ocurriera con William Morris y Carl Larsson, por lo que los tres contribuían a la formación del espíritu creador de quienes los visitaran.

Las relaciones sociales y las conexiones de estos artistas estaban unidas casi siempre por un elemento común, su deseo de crear belleza, de crear una nueva estética que trataba de llegar a la población, influenciándola. Las relaciones entre los artistas y

⁸⁰⁵Cfr. TRENC BALLESTER, Eliseo. 'Alexandre de Riquer, Ambassadeur de l'art anglais et nord-américain en Catalogne', en *Mélanges de la casa de Velázquez, Persee revistas científicas*, Vol. 18, núm. 18-1, 1982, [en línea]: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/casa_0076-230x_1982_num_18_1_2371, [Consulta: 22 mayo 2015], pp. 316-318.

otros de sus colegas en el mundo del arte les abrieron sus puntos de mira, siendo capaces de reconocer otras formas estéticas, otras influencias por las que pudieron cambiar hacia unas formas que eran representativas y que fueron aceptadas por su sociedad. Sus deseos de mejorar la calidad de vida de la población y de encontrar una forma de representación de la misma, formaba parte de la imagen que nacionalistas y regionalistas aceptaron como propia. Esas imágenes se extendieron más tarde al resto de la sociedad, por lo que transformaron sus deseos que aun resultaban inéditos en una realidad y pasaron a ser admirados, a nivel nacional e internacional, logrando romper barreras culturales, lingüísticas, estéticas y sociales. Finalmente, resulta necesario destacar que estos artistas llegaron a captar las ideas sociales y la mentalidad de su época, por su comprensión de la misma en todos los niveles, dándole voz y forma.

2. El libro, como objeto estético y el arte de la ilustración

Se debe recordar que durante la industrialización, la calidad de los productos empeoró en general, así como su diseño, ejecución, es decir, el producto en sí. La lucha de los románticos y estetas contra la modernidad se establecía de forma ilustrada en los libros, que se convertían en objetos de culto y de exaltación. Lo poético se manifestaba en el arte y en la literatura en general, transmitiendo los sentimientos y las sensaciones del artista de forma que se transmitiera la belleza y se instauraran nuevas formas de creación en la sociedad.

La forma en la que se trata el libro cambia, a partir del descubrimiento e interés por los libros y manuscritos más antiguos, valorándose de una forma consciente la labor de todos los participantes en la elaboración del mismo, desde: el escritor, al ilustrador, a la imprenta, etc. La ilustración se había convertido en algo común pues aparecía en revistas, periódicos y libros en general. En el libro, se descubre una forma estética más desarrollada y controlada, donde el buen gusto, la sensibilidad y la calidad o riqueza de materiales resulta determinante.

El libro se convierte, durante el siglo XIX, en una obra de arte en sí misma. La visión del libro como una obra de arte total, por su cuidada estética, tanto en su interior

como en su exterior, nos lleva a considerar además la unión entre el texto y la ilustración del mismo.

El movimiento Estético influyó a toda una generación, descubriendo la belleza con la que se podía crear un libro, viéndolo como una obra de arte completa, con una finalidad en sí, la del arte por el arte. Algunos de sus miembros, entre los que destacaban Rossetti, Burne-Jone y Morris, toman como punto de partida la elaboración de libros o textos, en los que cooperan tratando de alcanzar la perfección en la ornamentación y la ilustración de los mismos⁸⁰⁶.

Una de las obras más determinantes de Morris fue la conferencia que dio sobre el libro ideal, *The Ideal Book*, en 1893⁸⁰⁷. Su importancia queda marcada por las normas que establece para poder crear un buen libro. En el caso de los libros de ilustraciones, Morris defiende que el libro en sí mismo no debe de contar con ninguna ornamentación, pues sus páginas ya estaban decoradas en sí. La disposición de la obra podía hacer que llegara a tener ese equilibrio que marcaba su buen gusto.

Para Morris, el libro tiende a ser un objeto bello como reflejan sus propias palabras, y es la sociedad la que lo convierte en algo feo, al producirlos atendiendo tan sólo al ahorro en los costes de los mismos. La sencillez con la que se realiza una obra no tiene por qué conllevar mal gusto o mala calidad en su elaboración.

Morris, como ya se dijera con anterioridad, estaba en contra de la publicación de libros a gran escala, y se manifestaba como un pecador, por haber caído en la tentación de la impresión industrial. Mostraba una marcada diferencia entre la elaboración de un libro artístico y la de un libro barato. Ambas cosas no podían estar unidas, por lo abogaba por la publicación de un libro de alta calidad, diseño y elaboración, por un lado, y por otro, la de la elaboración dentro de un precio más económico, de un libro donde el gusto no estuviera reñido con la obra final. Se puede pensar, de este modo, que Morris pecaba de crear la belleza o el ideal del libro para las clases más pudientes, es decir para un público reducido al que él rechazaba con frecuencia, y de elaborar obras para las masas, si es que resultaba necesario, donde la calidad era determinante, pero donde la sencillez y el buen gusto aparecieran de forma armónica.

⁸⁰⁶Cfr. CALLOWAY, Stephen (ed.). *The Cult of Beauty: The Victorian Avant-Garde 1860-1900*. Londres, V & A Publishing., 2011, p. 252.

⁸⁰⁷Vid. Anexo 2A.

La ornamentación de un libro, según el propio Morris, debía de tener en cuenta la finalidad con la que se realizaba⁸⁰⁸. La sabia destreza con la que se realiza debe de contribuir a la creación de una belleza esencial en la obra. Morris destaca la necesidad de tener muy en cuenta que la ornamentación no puede estar separada de la obra o pertenecer a la misma simplemente porque se ha impreso junto a ella. Para William Morris el ornamento es una parte misma de la obra y de la página en sí, junto con el texto. Una obra que cuenta con una buena ornamentación debe de seguir ciertos aspectos elementales, como limitaciones y que tienda a tener un sentido arquitectónico, es decir, que tenga sentido y que se cree con la finalidad con la que se diseñó, convirtiéndose en una obra de arte propiamente dicha.

El que haya un equilibrio en su diseño, una funcionalidad y un sentido dentro de la ornamentación o de la ilustración nos permite ver cómo el propio Morris contribuye a la integración de las artes. Su equiparación de la arquitectura con la ornamentación o el diseño de un libro, nos ayuda a descubrir que si un edificio da cabida a la belleza y la practicidad, un libro debe de dar, a su vez, cabida a las mismas. Es decir, aquí Morris logra que aparezca un símbolo, el de la belleza unida a una finalidad, la practicidad y la sencillez, como sinónimo de la elegancia y la belleza.

La decoración realizada de forma apropiada, aparece como una obra de arte, a los ojos de Morris tanto en la literatura como en la arquitectura. Lo que no resulta necesario al hombre, como un libro ilustrado, se puede convertir en una fuente de placer y de inspiración, al estar unido con la literatura imaginativa, convirtiéndose en una de las producciones que más merecerían el esfuerzo del hombre.

En este texto escrito en prosa, se debe de destacar que el lenguaje usado por Morris no resulta muy complicado, pues en esta ocasión fue consciente de que una de sus misiones era la de formar, a través de conferencias, a trabajadores al igual que a eruditos. El texto no nos resultaría ameno o fácil de seguir si fuera leído en voz alta, por lo que aunque su extensión no es larga, aparece como un texto más académico y técnico, al estar destinado a la Sociedad Bibliográfica de Londres.

⁸⁰⁸Vid. Anexo 2B.

William Morris

Tras la lectura de su conferencia, nos podemos preguntar si Morris seguía con las indicaciones que expresaba en su conferencia en la realización de sus libros o si tuvo cierta influencia en la elaboración de los libros entre sus coetáneos, ya fueran nacionales o internacionales. Si tomamos como ejemplo una de sus obras, *Love is Enough*, (*El amor es suficiente*) de 1873, tendremos oportunidad de estudiar una cubierta caracterizada por emplear un tejido en verde bosque y que estaba estampado en dorado. La sencillez y la elegancia destacan desde el momento en el que ponemos nuestra mirada en la encuadernación del libro⁸⁰⁹. En este anexo nos encontramos con dos imágenes pertenecientes a la obra. La primera es la cubierta, la segunda una de las páginas del interior, con algunos elementos de ornamentación que fueron diseñados y grabados por Burne-Jones, el eterno y fiel compañero de Morris. Aunque Morris no los diseñara, siempre participaba con Burne-Jones en el diseño y en la elección de temas para la ilustración de sus poemas, uniendo de esa manera texto e imagen.

Los manuscritos iluminados eran una de las fuentes de inspiración de esta obra, a nivel ornamental, convirtiéndose en una de las obras que contribuían al reconocimiento artístico de este sector y del movimiento Estético. La cubierta, de la edición de 1873, aparece como una decoración que se asemeja a la vegetación natural del bosque, el cual era uno de los elementos más determinantes de los diseños de Morris. Su capacidad de unir sencillez y elegancia queda demostrada en una obra, que destacaba por la utilización de materiales de alta calidad. El título de la obra *Love is Enough* (*El amor es suficiente*) surge de la propia naturaleza, era una unión o una comparación por la que se percibe, desde el principio, que la felicidad no llega del poder o de la riqueza sino de lo más sencillo, el amor correspondido y en el caso de Morris también su amor por naturaleza. Recordemos que ese fue uno de los principales elementos del Romanticismo, la vuelta a la naturaleza, a las raíces, la inspiración y el reflejo de la misma era una de las mayores razones del movimiento Estético y de los Prerrafaelistas.

La segunda imagen empleada, para la ejemplificación de esta obra, es la que introduce la obra y en la que se establece claramente el interés del autor por toda la literatura medieval. Esta edición posterior de la obra, de 1897, fue publicada

⁸⁰⁹Vid. Anexo A1.

póstumamente por la *Kelmscott Press*, y destaca por tratar de darle el valor estético con el que Morris la creó, es decir, es un homenaje de su amigo Burne-Jones, que siguiendo su estilo y gusto la realizó para que quedara como debía, si Morris no hubiera fallecido. A diferencia de la primera edición, esta destaca por trasladar al lector desde la primera página, reflejada en el anexo, a un mundo mágico y mítico que aparece a lo largo del poema. Su marcado interés en la literatura medieval queda de manifiesto no sólo en la tipografía elegida, sino que trata de mostrar que la ornamentación y la ilustración empleada eran como la que uno se imaginaría en un libro situado en esa época. Recordemos que Morris se había hecho un erudito en temas muy variados desde la juventud y que su interés le permitía llegar a tener obras de ese periodo, que le servían de inspiración y de modelo.

La primera página impresa, nos muestra claros ejemplos de aliteración en el lenguaje, de unas estructuras métricas, que imitan las formas de la poesía inglesa antigua, por su métrica compleja y sus estructuras. La historia es introducida por unas líneas en forma de obra moral, una forma de teatro laico medieval, en la que se sitúa a un rey que lo deja todo por la búsqueda del amor. Tras encontrarlo, le parece lo suficientemente importante como para abandonar el trono y considerarse bendecido por tener lo más importante, que no eran ni la fama ni el poder, sino el amor verdadero. Sabemos que la relación de Morris y su esposa, ya pasaba por dificultades, por lo que podemos pensar que el título quizás tenía un fondo irónico o melancólico, por la situación por la que pasaba nuestro escritor.

La rima de los versos de esta página suele ser la del pareado, en forma de diálogo entre personajes en el que se introducen formas complejas y arcaicas, que quedarán doblegadas por una marcada musicalidad. El poema de Morris se puede entender como un libro pictórico en el que su poema estaba conectado, de forma equilibrada, con la ornamentación.

La primera edición de la obra destacaba por la sencillez de sus páginas, donde la ornamentación quedaba relegada a la cubierta y la edición fue realizada por encargo por una imprenta que destacaba por el uso monocromático del negro y una tipografía bastante común. En la edición impresa por Kelmscott, aparece una riqueza vegetal que hace que se conecten las distintas partes del poema desde el comienzo hasta su fin⁸¹⁰. El

⁸¹⁰ *Ibid.*, segunda imagen.

cromatismo dentro de sus páginas quedaba limitado a tres colores, el rojo, el azul y el negro; lo que encarecía su elaboración además de conseguir dotarla de una belleza y atención a los detalles, que hacía que la obra tuviera en sí una calidad artística muy superior a la de otras obras de ese periodo. Se debe destacar también, la calidad de la ornamentación y de la ilustración de la última edición, que mostraba la maestría adquirida para realizar los ribetes, las iniciales decoradas y los bloques de madera, en una obra de tales dimensiones. Queda claro que el tipo de lector que podía adquirirla, lo que en cierto sentido iba en contra de lo predicado por el propio Morris, la democratización del arte, pues su elevado precio no podía competir con el de los productos industrializados.

En estas páginas podemos descubrir una hoja totalmente dedicada a la representación de una escena del libro en la que el rey duerme y una joven muchacha aparece en sus sueños. Entendemos que quiere representar un sueño al dividir la base del dibujo en un campo en flor, sobre el que está la joven, y el palacio, donde está el rey. Sabemos que Morris tenía dificultades para representar las figuras humanas y por ello era bastante común que cooperara con Philip Webb o con Burne-Jones, quienes conocían perfectamente la estética que nuestro creador quería reflejar. La ornamentación con formas vegetales parece muy similar a la que hacía en algunos de sus diseños de papeles o tejidos, aunque podemos pensar que aquí hay un estilo que es un poco más arcaico por tratar de adaptarlo al periodo en el que se situaba. La segunda hoja cuenta con una decoración vegetal parecida, pero en su interior encontramos un formato rectangular vertical en el que aparece el inicio del libro, en el que el diálogo de los personajes le permite introducir una rima sencilla, el pareado, cada vez que uno de los personajes habla. El texto aparece en tinta negra, mientras que las acotaciones en rojo; por lo que podemos considerar que al representar las imágenes y unirlas a las del texto está integrándolas de forma natural. Somos conscientes de que la obra no fue realizada por Morris personalmente, pero fue un tributo de uno de sus mejores amigos y compañeros, por lo que era un tributo a lo defendido por nuestro escritor.

Otra obra a destacar, aunque no fuera escrita por William Morris, es su edición de *Works of Geoffrey Chaucer (Las obras de Geoffrey Chaucer)*⁸¹¹. La edición de esta obra es un homenaje a una de las obras que más le influenció a lo largo de su vida y que era una piedra angular de la cultura británica. Este fue su último gran proyecto, pues

⁸¹¹Vid. Anexo A2.

falleció al poco tiempo de su impresión. Entre las obras realizadas por Morris, esta destaca por su dedicación al perfeccionamiento de la técnica, por su riqueza estética y por conseguir una integración entre el ornamento y la ilustración. Es un claro ejemplo de todo lo que predicaba sobre el diseño y la producción del arte, así como de todas las otras teorías que desarrolló.

Al ver la cubierta de este libro, somos conscientes de que se trata de los ejemplares más exquisitos y más elaborados de su producción. La encuadernación realizada en piel blanca está grabada con motivos geométricos y botánicos de una forma delicada, que se asemejan a la decoración de su interior, pues sigue una estética medieval. La riqueza decorativa pasa a multiplicarse en las hojas del interior donde, se produce una introducción al mundo medieval e idealizado por Morris⁸¹². La intrincada decoración vegetal de los bordes de las páginas, así como las iniciales decoradas fueron obra de imprenta y de sus compañeros, entre los que estaba Burne-Jones. Las fuentes usadas, Troy y Chaucer, diseñadas por Morris, se adecuan a la época en la que la obra fue escrita, es decir al siglo XIV, conservando el rigor original del idioma, inglés antiguo, y manteniendo su diseño, pues a lo largo del libro aparecen alrededor de ochenta y siete ilustraciones, que quedaron grabadas en bloques de madera para su impresión. La tinta usada era esta vez de sólo dos colores, pero la dificultad aumentaba al tener que transferir las grandes ilustraciones al papel, manteniendo la calidad que él mismo se exigía.

Las hojas que hemos seleccionado son las que el autor usaba para iniciar su obra. El título aparece en el interior rodeado de unas formas orgánicas en las que encontramos dos diseños diferenciados: uno es el que rodea al título, que aparece enmarcado y tiene unas formas parecidas a las de *Love is Enough*, y las otras que encuadran el título son unas hojas de parra y unas uvas que logran dar movimiento a la obra, por su intrincado diseño que parece unirlo todo, al aparecer en los dos páginas. La segunda página ya introduce el texto de la obra que aparece en un formato rectangular, sobre el que hay otro en el que surge representada una figura humana en un jardín. Debemos destacar el equilibrio con el que logra representar los elementos decorativos y que el que el título parezca surgir de la naturaleza, pues sus letras parecen tomar formas vegetales cuando escribe el nombre del autor. Todo esto nos lleva a concluir que nos encontramos ante

⁸¹² *Ibid.*, segunda imagen.

una de sus mejores obras y que si la comparamos con la anterior, vemos que Morris supo crear un estilo y una exquisitez por los que era fácilmente reconocido.

Esta obra, como en el caso de *Love is Enough*, tuvo un coste alto, pero en el caso de la obra de Chaucer, existían distintas publicaciones que diferían aun más en precio por el material usado para la cubierta. Aunque todas resultaban caras para su época, su deseo de crear un libro perfecto nos permite descubrir algunas joyas verdaderas por su riqueza y bella elaboración, consiguiendo que el libro se convirtiera en una obra de arte integradora.

Carl Larsson

Carl Larsson trabaja durante muchos años como ilustrador, pues ésa era su fuente de ingresos más estable en sus primeros años de artista. La labor de Carl Larsson como ilustrador quedaba relegada a un segundo plano más tarde, cuando al adquirir fama se centra básicamente en la pintura. Como ya hemos comentado con anterioridad, la obra de Larsson fue recogida en libros que él mismo diseñó y en los que se unían textos que estaban relacionados con las pinturas representadas en cada uno de sus libros⁸¹³.

Las cubiertas de sus libros no destacaban demasiado por la decoración de sus portadas, pues Larsson gustaba de líneas sencillas en la mayoría de sus diseños. Una de sus obras, *Larssons (Los Larsson)*, de 1902, es un ejemplo de esa sencillez y sensibilidad que Larsson predica a lo largo de su vida⁸¹⁴. La portada de este libro aparece realizada en tela de color verde, sobre la que asoma un grabado en color oro, una forma circular en la que hay un sol, y en cuyo interior aparecen representados sus hijos, que a su vez rodean a su esposa, Karin.

El simbolismo de la cubierta esta obra, en la que encontramos un diseño moderno y lleno de significación, que trata de adecuarse al título y de exponer elementos de su vida. La luz dorada del sol es la que ilumina al escritor, diseñador y pintor, pues queda clara la unión, en forma de metáfora, de que la luz que ilumina su entorno, es su familia. Al estudiar la encuadernación, vemos que Larsson no aparece representado en el sol, junto a su familia, sino que su firma en la que sus iniciales están rodeadas por un círculo, está situada en esa forma circular que rodea el sol. Se puede encontrar una

⁸¹³Cfr. HIDE MARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDE MARK, Elisabet. *Carl and Karin Larsson: Creators of the Swedish Style*. Londres, V & A Publishing, 1998, pp. 196-197.

⁸¹⁴Vid. Anexo A3.

simbología, si se entiende que él es como un planeta que gira alrededor del sol, pues es su familia la que ilumina su día a día, la que se convierte en su centro vital. El título, que aparece también grabado pero con un tono oscuro es una especie de antítesis con el dorado del resto de la encuadernación, haciendo que lo que destaque sea a decoración dorada de la cubierta.

El interior de *Larssons* está dividido en dos partes muy marcadas. Primero encontramos la parte en la que Carl Larsson escribe sobre elementos de su vida familiar, de su día a día, usando anécdotas de sus hijos, de eventos o de momentos de su vida, y tratando de transmitir la alegría y el humor que él encontraba en muchos de esos. Estas hojas suelen estar ilustradas con imágenes que parecen ser ilustraciones de sus propias obras o estudios que el artista hacía a tinta antes de publicarlas. Las páginas de este libro suelen ser semejantes en diseño, por lo que al tomar una de ellas, podremos estudiar su modo de ilustrar la obra⁸¹⁵. Los textos de la página suelen aparecer rodeados por un marco, que a su vez está dividido en dos, en los que el texto, en prosa, aparece expuesto usando una tipografía no muy común y de pequeño tamaño. Las iniciales aparecen decoradas, en color rojo, al comenzar un capítulo diferente y una ilustración vegetal, que a su vez aparece enmarcada al comienzo de la página, dejan de manifiesto la experiencia de Larsson como ilustrador, pues destacaba sólo algunos elementos, evitando sobrecargar la página. La tipografía usada, no es estilizada, ni parece muy formal, dándole un carácter bastante personal a la obra. Las ilustraciones aparecen en negro y muestran en primer lugar el dibujo a pluma de una de sus obras, un fresco. Más tarde, se representan dos imágenes dentro de su hogar y otra del lago que linda con su casa, en todas estas aparecen sus hijos que le dan ese carácter personal que ya encontramos en su obra. Sobre los textos y las ilustraciones aparecen unos formatos rectangulares decorados en rojo que crean un contraste y destacan la decoración floral con la que introduce cada una de las páginas. Son esas flores, la decoración vegetal y las iniciales de cada texto las que sobresalen por el uso del rojo, dando equilibrio al texto. Los capítulos de sus libros siempre tenían un título parecido al de sus cuadros o incluso a los de su autobiografía y, aunque fueran pequeños, todos tenían importancia para el escritor. A diferencia de Morris, la decoración vegetal no parece tan determinante y su estilo con influencia japonesa se aparta un poco del estilo medieval.

⁸¹⁵ *Ibid.*, segunda imagen.

La otra parte del libro estaba destinada a ser una obra que ilustra su pintura con láminas a color y de gran calidad que no llevan ningún tipo de ilustración. Aparece siempre una hoja en blanco, y en el lado opuesto, la obra en sí con el título de la misma debajo. Las teorías de William Morris sobre el libro ideal aparecen aplicadas en la obra de Larsson, cuando hace tan marcada división entre la parte ilustrada y la artística, permitiendo que el lector pueda centrar su atención en todas las partes de la obra. Las láminas y el papel usado eran de gran calidad, usando la tecnología más avanzada, por lo que el precio de una obra como esta era privativo para gran parte de la sociedad.

Otra de sus obras, *Åt Solsidan (En el lado soleado)*, publicada en 1910, deja de manifiesto su capacidad de seguir creando, incluso tras pasar verdaderas crisis personales, profesionales y perder a su hijo Ulf. *Åt Solsidan*, se convierte en un canto a la felicidad y al amor en un tiempo en el que las dificultades ensombrecieron su vida⁸¹⁶. En el libro aparece la cubierta, que a diferencia de sus otros libros parece más elaborada, con dos diferentes fondos y con la reproducción del exterior de una de las ventanas de lo que se pensamos es su casa. La forma en la que se presenta no es quizás la más común en sus días, pues en Suecia las plantas suelen aparecer decorando el interior de las ventanas y no el exterior de las mismas. Situándonos en una época estival en la que estas pueden quedar fuera, primavera o verano, Carl Larsson las coloca sobre la estantería que su esposa diseñó para una de las ventanas del interior de su casa. Se trata de un diseño moderno que aparece de forma escalonada y geométrica, con la finalidad de no impedir que la luz penetrara en la casa y que se pudiera disfrutar de la vista por la ventana. La estantería pintada de color verde, permite que se unan las plantas trepadoras, que aparecen a los lados y las pequeñas macetas que se colocan en los distintos niveles de la estantería. El número total de plantas es de siete, el mismo número de hijos que tuvo con su esposa, por lo que se puede ver otro tipo de metáfora. El hecho de que sus hijos crezcan, que están en diferentes etapas de su vida, y que estén sustentados por algo diseñado por su madre, puede ser entendido como si, de nuevo, es su esposa la que aparece de forma indirecta como el centro del hogar, siguiendo el pensamiento de Ruskin, como el ángel protector.

La ventana que aparece detrás de las plantas y de la estantería, está pintada en blanco, al igual que la pared. El hogar de los Larsson destacaba por el uso de colores rojizos, amarillos y verdes en el exterior, y el fondo de esta composición es blanco

⁸¹⁶Vid. Anexo A4.

quizás para destacar aun más la disposición de las plantas y permitir que los colores destaquen: el verde del follaje, el rojo y dorado de las flores y el azul de los maceteros crean una gama cromática que, como siempre, está conectada con los colores de la naturaleza y en el caso de Larsson con su hogar. Las plantas y flores siguen la estética japonesa en la que las formas se estilizan, dotándolas de dinamismo y mostrando, como ocurre en sus pinturas, una gran exquisitez y delicadeza al presentarlas. El hecho de que el fondo de la ventana esté cerrado o pintado en dorado y que no haya ningún tipo de transparencia o de reflejo no era muy normal en las obras de Larsson, que disfrutaba abriendo las ventanas y mostrando a través de ellas otro cuadro. Si el hogar queda oculto por el color dorado, entenderemos que en su interior, en vez de haber el típico hogar oscuro de la época, encontramos uno que brilla y que radia luz.

Por otro lado, podemos pensar que se trata de una imagen que se produce en el interior, pero si miramos el título, entenderemos que no es el caso, pues la familia Larsson solía sacar las plantas al exterior durante el verano, al igual que los muebles, para tratar de hacer vida al aire libre, algo impensable entre sus contemporáneos hasta que ellos lo popularizan⁸¹⁷.

Una vez se abrimos el libro comenzamos a ver una estructura muy semejante a la de sus otras obras. Larsson hace uso de marcos que encuadran el texto, que en esta ocasión no se limita a hablar de las anécdotas de sus hijos o de su vida, sino que además presenta cómo es la vida en Falun, ciudad cercana a su casa, donde estudiaban sus hijos una vez terminaban la escuela primaria. Es en Falun donde compran una segunda casa para poder estar con ellos mientras aprendían, pues la distancia a la escuela era demasiado larga. La casa era muy antigua y la pareja Larsson disfruta al poder decorarla y salvaguardar su estilo tan tradicional y característico.

La parte de ilustración⁸¹⁸ cambia radicalmente, pues en vez de presentar dibujos que relacionamos con su hogar y sus hijos, Larsson nos presenta distintos lugares de Falun, que era una ciudad minera muy diferente por las calles y casas que abundaban allí, típicas de trabajadores y mineros. La división de las páginas tiene como en sus otras páginas dos marcos, que aparecen destacados en color rojo, rodeando el texto; pero la ilustración aparece en otro marco estrecho y alargado que queda entre las dos columnas de textos. Los marcos de las ilustraciones destacan por representar siempre una parte de

⁸¹⁷Cfr. RYDIN, Lena. *Karin Larssons värld*. Gotemburgo, Bonnier Fakta, 2011, pp. 132-134.

⁸¹⁸*Ibid.*, segunda imagen.

la ciudad, en la parte superior de la página, un espacio en muchas ocasiones urbano o típico de una ciudad, donde la industrialización se había establecido. Tras definir el lugar al que se refiere, con una nota bajo la imagen, Larsson sitúa debajo una bella planta que crece en una maceta y que aparece representada en rojo, destacándola de la imagen superior y del texto. Todas las plantas representadas son diferentes y todas mantienen la misma estética de sus cuadros. La estilización de las mismas, con estética japonesa y la delicadeza con la que trata estos motivos vegetales, es la misma que encontramos en la cubierta del libro. Se puede pensar que son el hilo conductor a lo largo de la obra y que forman una antítesis con las ilustraciones de la ciudad, que al quedar representado en tinta negra, muestran una marcada oposición. El unir lo urbano, lo industrial con la delicadeza de las flores, siempre patentes en sus obras, muestra su deseo de unir dos mundos que parecen opuestos, el mundo urbano y el mundo natural.

La segunda imagen del anexo, muestra la presa de la ciudad, Falun, importante fuente de energía para la ciudad y la minería. El texto en prosa que Larsson presenta versa sobre la casa que compraron y la historia de la misma, su otra vivienda en *Spadarfvet*, la granja cercana a Sudborn y un texto final en el que escribe a su hijo Ulf, que falleció tras una operación de apendicitis, al que se dirige con gran dulzura y sensibilidad. Aunque la temática puede parecer muy diferente a la de sus otras obras, la forma en la que Larsson se dirige al lector, con sus anécdotas, su calidez al exponer sus ideas, es muy similar a la que veremos en toda su escritura. Se debe recordar que el autor, además, escribe este libro tras el ataque público del que fuera uno de sus grandes amigos, quien tenía gran influencia a nivel social y cultural. El autor también había sufrido un gran revés a nivel artístico, cuando su obra, *Midvinterblot*, para la escalera del museo fue rechazada. La alegría que aparece reflejada en esta obra, donde su familia y él siguen compartiendo una vida marcada por el amor, nos llama la atención si pensamos en todos esos problemas por los que pasó. Este ejemplo de autodisciplina fue criticado por muchos, que pensaban que se trataba de una exageración y una idealización de la felicidad del artista y de su familia.

Cuando comenzamos a ver la parte en la que aparecen las láminas de ilustración, encontramos el mismo diseño que seguía en sus otras obras, el dejar hojas en blanco que van junto a una que muestra las obras del artista. Este libro, sigue representando imágenes del hogar de los Larsson, además de presentar otros espacios como la casa de Falun y a distintas personas cercanas a la familia, que aparecen retratadas en su vida

cotidiana. El cambio en el diseño de los libros es obvio, pero ante todo hay que señalar que lo más significativo es la desaparición de los dibujos de sus hijos o de los estudios de sus obras. Nos parece que Larsson ha avanzado en su forma de ilustrar hacia una mayor sencillez y al crear esas antítesis entre campo y ciudad, lo que consigue es marcar que su obra lo que desea es unir esos dos mundos que, por entonces, parecían opuestos.

Larsson y Riquer

Una obra que apareció publicada por la *Biblioteca Arte y Letras*, en 1883, en Barcelona, titulada *Tres poesías*, tiene bastante interés para nuestra investigación pues aquí aparece la faceta ilustradora inicial no sólo de Carl Larsson, sino también la de Alexandre de Riquer en un mismo libro. Larsson ilustra la obra de Olof Wallin, escritor sueco, mientras que Riquer hace lo mismo con la de F. de Andrada. La primera obra titulada *el Ángel de la muerte* aparece, como es típico en Larsson, con el texto rodeado de un marco que en este caso parece realmente que funciona como si fuera un espejo gustaviano, con su parte superior decorada y trabajada de manera que parece que desde lo alto hay un ángel que con sus alas rodea el marco⁸¹⁹. Ese ángel que parece mirar al lector es sustituido en otras páginas del poema por otro tipo de imagen, relacionada con el texto y con el dibujo al que acompaña. Lo único que aparece de forma constante en la parte superior de todas las páginas son: las alas del ángel, que rodean el cuadro formado por el marco, el dibujo y el poema. En la parte inferior encontramos también de forma repetitiva, el reloj de arena, que simboliza la mortandad y el paso del tiempo, y la hoz que aparece al terminar las alas del ángel. Si unimos el ángel y la hoz, entendemos que el simbolismo queda marcado en una gradación en la que el ángel protector pasa a convertirse en el ángel de la muerte con el paso del tiempo.

En este poema de Olof Wallin, es la muerte la que habla y se expresa y desde la primera página del poema. La imagen elegida como ilustración en el formato rectangular es una imagen bíblica, la tentación de Eva en el paraíso, para mostrar que es el pecado el que lleva al hombre hacia la muerte. La imagen representada, el paraíso, aparece dentro de un bosque, bajo un árbol, donde Eva toma la manzana de la serpiente y Adán aparece en el fondo junto a un león, sin sensación de peligro o de miedo. A lo largo de la obra se representan imágenes que están relacionadas con el texto de manera

⁸¹⁹Vid. Anexo A5.

que la labor como ilustrador de Larsson deja de manifiesto que texto e imagen van unidos.

Si recordamos las ilustraciones de las obras que Carl Larsson hacía en sus libros y el estilo o la temática que elegía, veremos que no hay semejanza en muchos casos. Lo que sí encontramos es una tendencia a crear un cuadro dentro de un cuadro, o a enmarcar la obra de forma que líneas y símbolos aparezcan sistemáticamente, pero siguiendo el gusto establecido por la sociedad de su época. Aquí no encontramos ese estilo marcado del pintor e ilustrador de sus grandes obras, recordemos que en este periodo Larsson todavía vivía en Francia, donde se formaba como artista, donde buscaba todavía un estilo personal, y que se casa con Karin el mismo año de esta publicación⁸²⁰.

La obra *Epístola Moral* de F. de Andrada, con ilustración de Alexandre de Riquer, a diferencia de la obra de Larsson, es un ejemplo de variedad ilustradora, pues no hay ni repetición de símbolos, ni de estructuras o de imágenes a lo largo de sus páginas⁸²¹. Esta obra presenta algunos de los típicos elementos de los comienzos de Riquer, los pájaros, la fauna, la flora y elementos menos típicos de entonces como las musas o las representaciones de personajes o lugares históricos.

El poema aparece en muchas ocasiones rodeado por un marco grueso y en otras este se hará invisible, de forma que se una el texto e ilustración. La riqueza de la naturaleza, que aparece de forma idealizada en muchas ocasiones, reflejando plantas exóticas o plantas de marcado estilo ascendente e idealizado, cuando se unen a seres místicos como las musas. En la ilustración de esta obra, la imagen trata de unir, en cierto modo, lo que la obra expone, dando forma a las palabras del escritor. La lectura no queda dificultada por la tipografía usada, ni por la unión de imagen y texto que aunque a veces aparece separada, en otras ocasiones muestra libertad en la disposición.

Hemos elegido esta ilustración para poder estudiar la representación que Riquer hacía en sus primeros años de ilustrador, cuando aun estaba influenciado por el Realismo. El primer año de la creación de la colección de libros *Biblioteca Arte y Letras*, continuación de la revista con el mismo nombre, también marcó un cambio en la

⁸²⁰Cfr. RYDIN, Lena. *Karin Larssons värld*. Gotemburgo, Bonnier Fakta, 2011, pp. 18-24.

⁸²¹Vid. Anexo A6.

ilustración⁸²². Este cambio ejemplifica las nuevas influencias de estética japonesa y de estilización gótica, que aparecen en la ilustración. Este periodo ya estaba marcado, en el Reino Unido, por una estética que llega a la ilustración de libros de forma particular, ya que aunaba elementos realistas y poéticos gracias a una estilización de las formas vegetales.

Riquer emplea en esta página una vegetación bella y fuerte que surge de forma natural, sin ninguna artificiosidad, rodeando algunos versos del poema que quedan enmarcados con un formato rectangular. Las formas intrincadas de la vegetación, las flores, la mariposa y las hojas estilizadas de algunas plantas demuestran que su estilo ya había comenzado a surgir de forma sutil. Su amada naturaleza personalizaba muchas de las ilustraciones de esta obra de forma que la fuerza de la misma, simboliza la vida. Nuestro ilustrador no muestra aquí los seres míticos de la tradición catalana, como las hadas o las ninfas, pero ellas sí que aparecen en otras páginas de esta obra.

Alexandre de Riquer

Alexandre de Riquer era un creador de belleza tanto en su forma literaria como en la ilustración de sus libros. En el caso de este escritor y artista hemos encontrado la dificultad de que sus obras han tenido poca difusión, pues sólo han sido publicadas una vez. Las obras pueden ser consideradas joyas para anticuarios y coleccionistas, pues van adquiriendo un elevado precio por su escasez, y no han sido traducidas al castellano, ni han vuelto a publicarse posteriormente en la mayoría de sus casos.

El creador era un hombre cosmopolita y de cultura, que demuestra que la elegancia y la belleza no tienen que estar reñidas con la sencillez cuando se trata de ilustrar obras. En este apartado presentamos dos de sus obras, *Crisantemos* (1899) y *Anyoranses* (1902), como ejemplos de su labor como escritor, ilustrador y diseñador. Estos libros muestran igualmente, su capacidad de integrar en una misma obra elementos que están íntimamente ligados y que dejan de manifiesto la influencia que la literatura y la estética simbolista tenía en el autor.

En el caso de su obra *Crisantemos*⁸²³, Alexandre de Riquer presenta una encuadernación en la que destaca la delicadeza de las tonalidades y la impresión de la imagen a relieve, además del uso de unos colores pastel en las plantas. La armonía que

⁸²²Cfr. TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer*. Barcelona, Lunwerg, 2000, pp. 16-18.

⁸²³Vid. Anexo A7.

logra transmitir con estas tonalidades y la delicadeza que las flores presentan, hacen que el lector tome el libro como una obra delicada y sensible, tal y como era su poesía. La tonalidad crema del fondo hace que la vegetación y la flor surjan con una estética japonesa, la cual estaba en auge en esa época, con una marcada estilización. Lo único que rompe la armonía en tonos o formas es el título de la obra y el nombre del autor.

La presentación del poema en esta página⁸²⁴, queda marcada por el uso de la simetría y de la naturaleza, que aparece rodeando el poema, como si fuera un marco, estableciendo una clara alegoría de lo externo o natural y de lo interno o espiritual. Es de este modo que la naturaleza logra adquirir, al unirse con lo espiritual, la capacidad de reflejar el universo subjetivo del artista, algo muy típico del Simbolismo. La estilización que Riquer hace de la naturaleza, con colores pasteles, consigue que la flora que él representa en la obra pase a tener un carácter espiritual e idealizado. Para su libro utiliza la técnica del fotograbado que permitía una reproducción del diseño original. Algunos de los dibujos de este libro ya habían sido utilizados con anterioridad, pero otros los realiza para que texto e ilustración se integren.

Su amor por lo natural, por el bosque y todo lo que este esconde parece transmitirse de forma natural, pues entre sus páginas representa figuras femeninas, rincones del bosque y elementos orgánicos cuando ilustra los treinta y cuatro poemas de su obra. Podemos pensar que seguía la estética medieval, pero el ilustrador estilizaba toda la flora representada en sus obras. También da protagonismo a la mujer representándola como mujer desdichada, o con estética medieval o como una joven campesina. Los poemas en prosa no tenían gran extensión pero en algunas de las páginas aparecen ilustradas con formas sinuosas en la decoración floral y de una estilización floral en las cenefas.

Los marcos que rodean a los poemas, seguían el modelo de Morris, pero en el caso de Riquer se trata de una actualización y adecuación a su propio estilo, el del modernismo que surge de forma natural. Quizás aquí no encontramos el uso de una fuente con reminiscencias antiguas, pero sí que descubrimos que los tonos del interior, a diferencia de la cubierta, dan un matiz idealizado a cada una de sus páginas. El uso de la flor, el crisantemo, en la portada sigue el gusto que ya imperaba en Europa, donde el *Art Nouveau* y la estética japonesa se había establecido. La flor y las formas del mundo

⁸²⁴*Ibid.*, segunda imagen.

natural conllevan un significado espiritual, el de la materia, convirtiéndose en símbolos. Los Prerrafaelistas consideraban que las flores representaban una parábola, por ello su deseo de seguir el dictamen de Ruskin, '*Truth to nature*', por lo que estudiaban con atención la naturaleza, algo que Riquer también compartía por su inicial realismo y que más tarde cambió por el estilo de los estetas⁸²⁵.

El propio Riquer diseñaba y supervisaba la elaboración de la obra, pues como creador trataba de crear un libro artístico en todos sus sentidos, disponiendo sus poemas en prosa de manera que pareciera que estaban escritos en verso.

La otra obra destacada de Riquer, *Anyorances*, fue realizada cuando su esposa ya había fallecido, por lo que la obra está dedicada a ella y a la memoria de los felices momentos que habían compartido⁸²⁶. Si comenzamos estudiando la cubierta de la obra, y recordando que el autor ha perdido a su gran compañera, el hecho que introduce un árbol hermoso que destaca por su verde oscuro sobre un fondo dorado, nos sitúa inmediatamente en un bosque, lugar sagrado para el autor. El árbol símbolo de la vida, aparece ya maduro, con una gran copa que parece proteger a quien a su tronco se acerque y las ramas se extienden incluso más de lo que el marco nos permite ver. Si entendemos que Riquer representa a su esposa mediante la naturaleza, esta con su faceta de madre, protege y abraza a sus seres amados incluso desde la otra vida. Riquer era un hombre de grandes convicciones religiosas en su juventud, que tiende a descubrir que el panteísmo le da sentido a la vida, pues su amor por el bosque, lo natural y lo místico así lo reflejan.

Anyorances, *poesies intimes*, con este título, el poeta demuestra desde el comienzo su deseo de mostrar su espíritu verdadero. Sabemos que esta obra le ayuda a sobrellevar la muerte de Lolita en el espacio que más significación y vida tenía para él, el bosque. La cubierta no tiene esa elaboración que encontramos en la otra obra, *Crisantemes*, pero sí que descubrimos que al jugar con el contra luz, consigue que el árbol sobresalga y que, con la estética japonesa que encontramos en sus ramas, se rodee al mismo de un aura espiritual y profunda. Podemos pensar que el árbol representado por Riquer no es otro que el árbol de la vida, que sitúa en el paraíso y representa la armonía tras la muerte, pues este era un símbolo reconocido por la sociedad.

⁸²⁵Cfr. BARRINGER, Tim. *Reading the Pre-Raphaelites*. s.l., Yale University Press, 1998, pp. 14-17.

⁸²⁶Vid. Anexo A8.

En la segunda imagen del anexo⁸²⁷, vemos cómo sus poemas aparecen rodeados por un marco que siempre rodea parcialmente al poema, ya que uno de sus lados está delimitado por un ramillete de flores o alguna flor que tiende a ascender de forma idealizada, al tener un tallo que se extendía a lo largo del marco. La decoración cambia en esta obra, pues adquiere una delicadeza incluso mayor que en la anterior, ya que parece que palabras y flores surgen de manera similar a modo de metáfora. Las flores se convierten en símbolos, pues muestran el deseo del autor de ascender espiritualmente y el diseño de los dos libros, con disposición vertical, facilita esa sensación de ascensión hacia lo divino, lo misterioso y fantástico que defendiera el Simbolismo. Se puede pensar que los marcos y la vegetación representada en ambas obras son como los grandes ventanales de las catedrales góticas, que elevan el espíritu, a través de su armonía y colores hacia el mundo de los sueños, de la verdadera esencia del ser humano, la universalización del espíritu.

Anyoranses, con su bella ilustración, se convierte en un ejemplo de libro artístico, donde se produce la integración de imagen y texto de modo que uno y otro se relacionan, dándole significado a la combinación de ambos, el del mundo de la ensoñación. La labor de Alexandre Riquer como ilustrador no queda relegada tan sólo a sus obras. Como ya se viera antes, las dificultades económicas de su familia le hacen trabajar desde muy joven como ilustrador, pero es en sus obras personales donde trata de crear libros que son obras integradoras y donde la belleza queda patente en los textos y en la ilustración. Al final de la investigación trataremos de analizar algunos poemas viendo si los símbolos de sus ilustraciones aparecen también en los poemas del artista.

Síntesis de los tres creadores

El estudio de estos tres creadores nos permite acercarnos a un enfoque sobre la creación de los libros muy alejada de la que tenemos en la actualidad. El libro era valorado a nivel estético al igual que a nivel literario. La unión de diseño, ilustración y calidad de materiales usados alzaba este tipo de obras a un nuevo nivel, convirtiéndolas en verdaderas obras de arte, que eran adquiridas no sólo para el disfrute de la lectura, sino para el disfrute de los sentidos.

Las obras ilustradas por estos tres creadores difieren en sí, pero además en algunos casos cambiaban según los distintos momentos de sus vidas. En el caso de

⁸²⁷ *Ibid.*, segunda imagen.

William Morris, sus obras eran desde un principio siempre fuente de placer; y su interés por los manuscritos y por los libros antiguos, hacía que estudiara obras de la Edad Media. Ese estudio de los libros le permitía reconocer la mala calidad que existía entre los libros del siglo XIX, cuando la industrialización contribuía a la expansión de productos que antes resultaban escasos. La elaboración de esos productos, entre los que estaban los libros conlleva un declive en el diseño, en la calidad del producto y en la estética del mismo, que resultaba ilegible en muchos casos. Morris trata de crear obras en las que la integración de todas sus partes queda patente, desde el principio al final de las mismas.

William Morris se interesaba al comienzo de su vida por la iluminación de libros, gusto muy común entre los hombres de la alta sociedad victoriana. Más tarde siguió con interés la creación del libro estético cuando Rossetti, Burne Jones y él mismo comenzaron a crear, diseñar e imprimir algunas de sus obras, elevándolas a la categoría de joyas de la impresión y de la literatura⁸²⁸. No fue hasta más tarde, cuando ya se había asentado como hombre de negocios y restablecido su nivel económico, y cuando ya había tratado otros campos de la literatura y del diseño, que vuelve a mostrar interés por la elaboración de los libros. Su inmersión en el mundo de la imprenta no fue por una necesidad económica, como era el caso de muchos ilustradores o escritores, sino por un deseo de crear belleza entre las artes aplicadas.

Carl Larsson, por otro lado, fue un ilustrador desde su juventud, cuando ante la necesidad y pobreza que pasaba su familia comenzó a trabajar para apoyarla. Una vez se traslada a Francia, donde siguió su formación artística, sigue trabajando a distancia en comisiones que le llegaban de su país. Como no podía supervisar la calidad del producto final en los diseños de sus ilustraciones, toma la iniciativa de trabajar con una de las artistas de la colonia de Grez en las placas de madera que se usaban para la impresión de las obras. En Suecia comienza a retratar imágenes de sus hijos y luego de su hogar, publicando las imágenes en unos libros con los que comienza su faceta literaria y, por tanto, con la ilustración de sus propias obras. Más tarde, cuando ya no tiene problemas económicos, realiza estas obras para la difusión de sus ideas sobre el diseño, el hogar y la familia.

⁸²⁸Cfr. CALLOWAY, Stephen (ed.). *The Cult of Beauty: The Victorian Avant-Garde 1860-1900*. Londres, V & A Publishing., 2011, p. 252.

Las obras de Carl Larsson fueron publicadas con unos estándares de calidad altos, tratando de integrar todas sus partes de forma armónica, y quedando relegadas en un principio a los sectores de la sociedad más pudientes, por su elevado coste. Sus libros también eran un ejemplo de obra integradora, al unir las bellas láminas de sus pinturas, que usaban la técnica más avanzada de su época, con textos que él mismo elaboraba e ilustraba con gran sensibilidad. La influencia de movimientos como el Simbolismo y el movimiento Estético quedan patentes en unas obras que en su caso, tienen un carácter más moderno en el diseño que las de William Morris. Se puede pensar que su carácter innovador, en la decoración y diseño del hogar, le influye también en el diseño e ilustración de sus libros.

Durante el estudio de las primeras obras de Carl Larsson y Alexandre de Riquer como ilustradores, ambos comienzan a trabajar en el campo de la ilustración para obtener unos ingresos constantes. Las ilustraciones que ellos realizan como encargos, tienen la calidad técnica que se espera en artistas de su nivel, tratando de crear un nexo entre la obra literaria de otro escritor, y su propia ilustración, buscando el equilibrio entre sus partes, pero con un estilo propio que aun no estaba marcado por la influencia esteticista ni por el Simbolismo.

En el caso de Alexandre Riquer, cuando diseñaba, escribía e ilustraba sus propias obras, lograba que sus obras se convirtieran en auténticas obras de arte. Su sensibilidad queda patente en unas obras de gran diseño, buen gusto y equilibrio. Su capacidad de unir de forma natural las poesías y la ilustración de la obra, es determinante para la creación de sus libros, que pasan a convertirse en verdaderos ejemplos de integración de las artes con finalidad estética, es decir, con el fin de crear belleza en una obra de arte completa. La evolución personal del artista también se puede ver en sus libros, pues reflejan un estilo particular que avanza, expresando el espíritu del artista y sus experiencias personales, espirituales y artísticas.

Riquer logra demostrar que el equilibrio, la sensibilidad y la exquisitez de un libro pueden llegar a expresarse de forma que texto e imagen den expresión a la idealización, al deseo de belleza y de crear un libro ideal, como ya defendiera William Morris y todo el movimiento Esteta. Sus bellos diseños nos trasladan a un mundo donde poesía e ilustración se complementan, y donde la lectura con su imaginación se ve enriquecida con las bellas imágenes que le acompañan.

Todos estos creadores eran admirados por su labor de escritores, diseñadores e ilustradores. Sus estilos aunque personales tenían unos elementos que los unían como era su marcado diseño o su deseo de dar un valor estético y artístico a toda su actividad creadora, por lo que trataban de integrar elementos de las influencias artísticas internacionales de la época en sus obras. Su deseo de democratizar el arte les llevaba a crear con la intención de mejorar el mundo del arte y de la cultura. Querían llegar a la sociedad en general, aunque en muchos casos, sus productos llegaran más a las clases más acomodadas que a las trabajadoras, pues los precios eran demasiado altos, al emplear productos de calidad e introducir unas técnicas en las que la imagen tenía mayor definición, pero pagando un alto precio.

3. El movimiento *Arts and Craft* y el diseño en las tres creaciones

El siglo XIX es testigo de uno de los mayores cambios de la humanidad, hasta ese momento, a nivel tecnológico. La introducción de maquinaria y la creación de fábricas cambian el mundo laboral que hasta entonces se existía, cambiando técnicas y formas de producción. El estatus de trabajador también cambia perdiéndose la identidad del mismo y pasando a ser un elemento más de la cadena de producción. El trabajador pasa a ser totalmente dependiente de la empresa o de la fábrica, dejando de lado los conocimientos y las tradiciones que habían pasado de generación en generación, perdiendo sus raíces culturales. La gran mayoría de los trabajadores se podían clasificar en varios tipos: el artesanal, el campesino, el empresarial y el industrial⁸²⁹.

La revolución industrial ensalzaba todo lo relacionado con la tecnología, dejándose a un lado la técnica artesanal o el trabajo manual. En una época en la que el gusto pasaba a un segundo plano y la calidad del producto quedaba casi relegada a tan sólo algunos productos, imperaba producir a bajos costes, aumentar las ventas y ampliar el mercado.

Sabemos que es durante este periodo cuando surge un movimiento que rechaza todo lo relacionado con la modernidad, ciñéndose al pasado de forma idealizada y nostálgica. El Romanticismo anhelaba el tiempo, las costumbres, la belleza, el misterio,

⁸²⁹Cfr. GIBSON, Michael, *El simbolismo*. Colonia, Taschen, 2006, pp. 7-8.

las formas naturales y la vida, en una sociedad que daba valor al trabajo y a la creatividad del individuo.

Pensadores de este periodo entre los que destacaban Thomas Carlyle, John Ruskin y William Morris, trataban de analizar la situación en la que se encontraba la sociedad, buscando una solución, pues para ellos se estaba perdiendo el sentido de la vida, del genio humano, del arte y se estaba pasando a una deshumanización del mundo. Las teorías de Ruskin no sólo influyen a sus compatriotas, sino que llegan a otros países, traduciéndose e influenciando a sus habitantes. La cercanía con lo natural y con lo vivo, algo que se estaba perdiendo desde su perspectiva, le lleva a entender que el arte gótico era el que mejor representaba sus valores, pero desde una perspectiva romántica. En el Reino Unido, entre los seguidores de Ruskin destaca ante todo uno, William Morris que trata de llevar a la práctica lo predicado por su maestro, luchando por la igualdad entre las artes y los artistas, por la belleza de lo funcional, y por la labor artística de artesanos y de las artes aplicadas.

Morris crea un movimiento en que se trata de volver a dar el valor al diseño, a las artes aplicadas y a la labor artesanal de los artistas. El movimiento de las *Arts and Crafts* tiene grandes repercusiones y cambia la forma de entender las artes decorativas, desarrollando su filosofía de volver al taller y al trabajo manual, para lograr crear una verdadera obra de arte en cada uno de sus productos.

La aparición de la revista *The Studio*, es determinante ya que permitía expandir y dar a conocer, a nivel internacional, el pensamiento de las *Arts and Crafts* durante finales de siglo XIX y principios del siglo XX. Esta portada⁸³⁰ nos puede ayudar a entender la significación que las obras ahí expuestas tuvieron en una sociedad, donde la idealización parecía desaparecer a manos de la industria y donde ya se había perdido el sentido del gusto. La mayor contribución de estas revistas fue la de permitir que el lector pudiera reconocer nuevas formas de concebir la belleza, de descubrir que un objeto práctico también podía ser admirable y que la creación estaba siempre en plena evolución.

La influencia de la revista se extendió mayoritariamente por el continente europeo y americano, donde numerosos artistas se sintieron influenciados por sus

⁸³⁰Vid. Anexo B1.

diseños y por sus ideales. Morris participó en las publicaciones de la revistas y sus diseños o sus casas aparecieron en las mismas.

Los creadores que estudiamos en esta investigación también estaban suscritos a estas revistas, por lo que Carl Larsson se mantenía al día de los movimientos estéticos desde su apartado hogar de Sundborn. Alexandre Riquer presumía de ser uno de los primeros suscriptores de la revista en Cataluña y su colección personal pasó a convertirse en una importante fuente de inspiración para artistas y conocidos interesados por el arte. Tras su muerte en 1921, la gran colección pasó a manos del Museo de Arte Nacional de Cataluña, para seguir sirviendo de inspiración a futuras generaciones.

William Morris

Morris trataba de seguir con la labor de su maestro, Ruskin, buscando devolver el valor originario al gusto y al arte, algo que parecía haberse perdido con la llegada de la industrialización. El deseo de Morris era el de educar a la sociedad, algo que trataba de hacer a nivel teórico, con conferencias y publicaciones, y a nivel práctico cuando empezó a tocar todas las diferentes expresiones artísticas de las artes aplicadas.

Debemos recordar que, como muchos creadores de su tiempo, Morris trataba de demostrar que la belleza aparecía tanto en las artes mayores como en las artes aplicadas o decorativas, que solían quedar relegadas a un segundo plano. Su deseo de restaurar el valor artístico de las artes aplicadas o decorativas, le llevó al estudio de las mismas, haciéndose uno de los mayores expertos de su tiempo a nivel teórico y práctico. Su labor democratizadora de las artes le hizo tratar de elevar el estatus del artesano que, en la época victoriana, había perdido la apreciación artística que tuvo en la antigüedad.

Los pensamientos de Morris quedan reflejados en multitud de obras en las que defiende no sólo cada una de las distintas artes, sino que valora la importante función de los artesanos. Muchas de sus conferencias, convertidas en publicaciones, dejan de manifiesto su gran oratoria a lo largo del Reino Unido, pero hay que recordar que esas conferencias no tenían la frescura que quizás necesitaba su lucha⁸³¹. Su lenguaje tendía a ser una manifestación de su amplia cultura, por lo que no era raro que estuviera alejado del lenguaje coloquial y resultara difícil de seguir por sus complicadas estructuras. Algunas conferencias, como la que dió en 1882, *The Lesser Arts of Life*,

⁸³¹Cfr. HARVEY, Charles; PRESS, Jon. *William Morris: Design and Enterprise in Victorian Britain*. Manchester, Manchester University Press, 1991, pp. 76-77.

(*Las artes menores de la vida*) dejan de manifiesto su definición y diferenciación entre las artes mayores y las artes menores⁸³². Morris entendía que las artes mayores eran aquellas que llamaban a la emoción y al intelecto, pues despertaban en sí los sentidos del público. Destaca su capacidad de combinar de forma intuitiva: emociones profundas, sentimientos y experiencias que se convertían en formas de la imaginación. Esa imaginación y esas emociones que salían del artista, a través de sus creaciones donde el gusto y la exquisitez se convertían más tarde en las del público, que al compartirlas y asimilarlas, la hacían suyas.

Morris también enfatizaba la necesidad de valorar las artes mayores, que aunque no resultaban necesarias al hombre, eran manifestaciones de su espíritu, materializándose eventualmente. Las artes menores aparecían por necesidad material, pero tomaban forma en su deseo de impresionar, de crear belleza y de conmover no sólo a los sectores más cultos y formados, sino a toda la sociedad. Morris defendía la igualdad de estas artes dándole a ambas un importante papel en la civilización humana, tratando de persuadir a los que no las valoraran, tachándolos de ignorantes y enemigos de la humanidad. En esta conferencia hacía un repaso a casi todas las formas de manifestación artística aplicada, estudiando sus raíces, su valor y su contribución a la sociedad.

Otra de sus conferencias de 1889, *The Arts and Crafts of Today* (*Las artes y los oficios de hoy en día*)⁸³³ nos expone sus pensamientos sobre el movimiento que fundó. Para Morris, si la ornamentación llevada a elementos utilitarios no fuera necesaria, las artes aplicadas desaparecerían. La función de las artes aplicadas era la de dar belleza a artículos utilitarios, que de otro modo serían considerados feos y, por otro lado, permitir que al trabajo se le añadiera el placer creador y artístico.

El diseñador mantenía que el mundo del comercio o de los negocios, sin las artes aplicadas, dilapidaba un elemento fundamental para su constante crecimiento, el cambio de gusto y de estética. El mundo comercial y sus representantes estaban dejando de lado la creatividad de los que trabajan para ellos, prescindiendo de su libertad artística y su genio creador. Morris destacaba entre estos creadores, la capacidad de entender a la sociedad, al mercado, al seguir creando y trabajando.

⁸³²Vid. Anexo 3A.

⁸³³Vid. Anexo 3B.

El estilo que los artistas de su tiempo trataban de dar a las manifestaciones más artísticas, le impedían llegar a expresar su genio, quedándose más en técnica y autocomplacencia. Según Morris, los hombres sabios y con talento, eran más conscientes de que el arte no tiene en realidad otra función que la de mostrar las cualidades de la creación, sin que los temas o la finalidad le dieran más valor a unas obras que a las otras.

El estilo del creador, solía entenderse como una forma de manifestar la expresión natural de su personalidad al público. La búsqueda de ese estilo o el cambio del mismo, hacían que muchas veces se sintiera limitado en la creación, pues al buscar la creación del mismo se olvidaba de transmitir las emociones de su espíritu. El espíritu que se transmitía en estas obras era adoptado por una sociedad, que lo asimilaba como ejemplo de su espíritu nacional, tomándolo como representación de lo genuino, de lo británico. El estilo sencillo que promulgaban las *Arts and Crafts*, modifica la estética de su tiempo, rompiendo con modas y estableciéndose como un reflejo del espíritu de la sociedad. Ese estilo era copiado no sólo por las distintas clases sociales a lo largo del país, sino también por empresas que lo imitaban a nivel industrial y por otros países, o que lo tomaban como modelo o inspiración, adaptándolo a su carácter nacional.

En el caso de William Morris tenemos la suerte de que sus teorías trataban de ponerse en práctica, dándole sentido a las mismas y demostrando su viabilidad. Morris actuaba como en sus talleres, aprendía de forma práctica de los artesanos, haciéndose aprendiz antes que maestro y descubriendo lo que debía cambiar tras experimentar. El arte era para Morris una expresión gozosa del trabajo, por lo que trataba de romper con las condiciones infrahumanas a las que estaban sometidos muchos de los artesanos y trabajadores de entonces⁸³⁴.

Su deseo de crear arte para toda una sociedad queda de manifiesto cuando crea su empresa *Morris and Co.*, pero la mayoría de su producción resultaba inalcanzable para la clase media o trabajadora, produciendo sólo algunas de sus mercancías a un precio aceptable. Entre estos productos destacaban los papeles de pared, a los que irónicamente Morris se oponía, pues prefería la sencillez de la pared y el uso del tapiz. Su lucha contra el comercialismo le hacía limitar su producción, evitando el uso de maquinaria y el número de productos elaborados con el mismo diseño. Hasta entonces, los diseños de

⁸³⁴Cfr. VALVERDE, José María. 'William Morris precursor estético', *Temas de Disseny*, núm,14, 1997, [en línea]: <http://tdd.elisava.net/coleccion/14/valverde-es>, [Consulta: 26 septiembre 2015].

la mayoría de los productos de la industria británica, estaban carentes de estilo, de gusto o de sensibilidad artística. El creador, lo que entendemos aquí por artista, debía producir belleza haciendo uso de sus manos, implicándose en la creación, producción y supervisión de su obra.

El movimiento de *Arts and Crafts* trataba de concienciar a la sociedad de que la calidad del producto, así como el proceso de creación del mismo, eran esenciales en el restablecimiento de la belleza. El éxito comercial no estaba por tanto unido, para los defensores de las *Arts and Crafts*, tan sólo a la productividad y a la venta, sino que ellos trataban de darle valor estético a lo que se producía, para que siempre fuera una creación única, por ser artesanal. El deseo de este movimiento de igualar las artes y de terminar con la división tradicional, les permitió encontrar una nueva forma de expresión donde gusto y sencillez no estaban reñidos.

Las investigaciones, de Morris y de otros muchos coetáneos, sobre la Edad Media les llevan a comprender a una sociedad que cada vez parece más real y cercana entre los románticos, pues rompía con todo lo establecido por la época victoriana⁸³⁵. Las técnicas usadas eran las del Medievo, con el uso de materiales de calidad, tintes naturales y una técnica en la que el diseño y la destreza se unían para crear un producto único.

La temática medieval también se sitúa en obras que se inspiraban en imágenes de la época, en diseños que tenían una conexión con obras literarias situadas en ese tiempo, como eran las leyendas del rey Arturo o de la lucha de San Jorge. Esta obra, *St. George Cabinet*, fue una de las usadas para representar a la *Morris and Co.* en la Exhibición de Arte e Industria de 1862, y fue elaborada por Webb y Morris. La introducción de decoraciones inspiradas en obras de este tipo no se limitaba a motivos vegetales en telas y papeles o a su uso en tapices, pues también aparecían en frescos, muebles y vidrieras. Morris hacía unos diseños en los que participaban otros colaboradores, siendo normal que le asistieran Webb o Burne-Jones. El diseñador lograba que la literatura medieval apareciera representada en muchas de sus obras, algo que seguía una gran tradición, pero que no resultaba tan común entre las artes aplicadas, al igualarlas a la pintura o a la literatura⁸³⁶. Ese espacio representado era un universo de imaginación, un espacio que la

⁸³⁵Vid. Anexo B2.

⁸³⁶Cfr. PALMER THOMPSON, Edward. *William Morris, de romántico a revolucionario*. Valencia, Alfons el Magnànim, 1988, pp. 37-38.

sociedad tomaba como suyo para más tarde pasar al subconsciente colectivo y aparecer como reflejo del pasado de una nación y de una leyenda.

El rápido aprendizaje de Morris, su tenacidad y su ilusión inspiraba a todo un grupo de artistas y artesanos, que trataban de crear belleza e integrar distintas formas del arte en piezas únicas por su diseño, su valor estético y por la sensibilidad artística que transmitían. El gusto de los distintos sectores de la sociedad británica fue cambiando, primando la funcionalidad y la sencillez, algo que según Morris resistía al cambio de gusto o modas. La apreciación de la belleza era, en Morris y en el grupo de los estetas, el nexo común de todas las artes y de todas las clases sociales, contribuyendo a la desaparición de injustas clasificaciones.

Los diseños que Morris introdujo entre sus telas, tapices, o papel tenían siempre un elemento común, la capacidad de recrear unos motivos florales y vegetales en los que la calidad y la dificultad con la que se ejecutaban los convertían en grandes diseños⁸³⁷. Cada color usado en uno de sus papeles de pared necesitaba de un bloque de madera tallado con el que superponer los distintos colores. Cuantos más colores o más intrincado fuera el diseño más trabajo se requería para lograr llegar a alcanzar el diseño final, lo que acrecentaba su precio. Los diseños de Morris eran numerosos cuando trabajaba para la *Morris and Co.*, pero también había obras realizadas por otros artistas que estaban a la venta en la firma, por lo que debían presentar una similitud en estilo y temática. Los colores que Morris usaba, tenían matices que otras obras de fábrica no podían alcanzar, pues el uso de tintes naturales y técnicas manuales lograban un efecto muy especial.

Uno de los primeros grandes encargos de la firma fue la de decorar *The Green Dining Room* o *Morris' Room* (*La habitación verde* o *La habitación de Morris*)⁸³⁸. Para Morris esta oportunidad le permitió lograr que su firma fuese conocida entre los entendidos del arte y las clases sociales más influyentes, contribuyendo a recibir encargos para decorar casas o habitaciones de familias adineradas. Su diseño se convierte en un símbolo, pues al estar situado en el Museo de South Kensington, más tarde denominado Museo Victoria and Albert, mostraba un marcado cambio de estética que fue aceptado por la sociedad, permitiéndoles exhibir un variado número de bienes producidos por la *Morris and Co.*, que a su vez representaba toda la labor de las *Arts*

⁸³⁷Vid. Anexos B3 y B4.

⁸³⁸Vid. Anexo B6.

and Crafts. La habitación destacaba por su marcado carácter sencillo, algo que a nuestros ojos, ciudadanos del siglo XXI, puede parecer lo contrario, por la intrincada decoración de sus paredes. El diseño realizado por Morris es otro ejemplo donde los mitos y legendas quedan plasmados como elementos ornamentales, pues había representaciones de tareas medievales en vidrieras, de signos del zodiaco, decoraciones en el friso y techo inspiradas en elementos medievales, y por último la decoración de paredes con motivos vegetales. Este diseño de Morris fue, como de costumbre, un trabajo en equipo en el que participaban algunos de sus fieles compañeros y artistas, como Webb y Burne Jones. El pensar en la creación de una obra de arte en la que cooperaban distintos artistas, nos lleva automáticamente a recordar la Edad Media. Los artesanos de todos los ámbitos trabajaban unidos por un proyecto común, integrando todas las artes, la creación de la catedral gótica, que fue el modelo que inspiró a Morris desde sus inicios.

La firma, *Morris and Co.* se convirtió en una empresa reconocida mundialmente por la calidad de sus productos y sigue siendo conocida aunque ya se hayan cumplido ciento cincuenta años de su establecimiento. La Firma tuvo éxito, pero este quedó limitado por el alto coste de sus productos, por lo que no logró su propósito de producir belleza, calidad y arte para toda la sociedad. La empresa podía haber logrado enriquecerse mucho más si hubieran usado la tecnología de su tiempo, pudiendo abaratar también sus productos y llegando así a otros sectores más modestos de la sociedad. Esta producción en cadena estaba en contra de lo que Morris predicaba, que era basarse en las técnicas artesanales, estudiar e investigar las técnicas tradicionales y seleccionar los materiales que se usaban en sus diseños.

Carl Larsson

Carl Larsson, asimismo, estaba influenciado por el movimiento de las *Arts and Crafts*, que trata de dar sentido al buen gusto, al valor de lo artesanal, a reconocer la importancia de la funcionalidad, de la calidad y de la durabilidad en los productos utilitarios. En el caso de este artista hay que señalar que, a diferencia de otros creadores de su tiempo, contaba con la colaboración en su obra de otra gran diseñadora, su esposa Karin Larsson.

La formación artística de ambos comienza en Suecia, para pasar más tarde a Francia, donde ambos tratan de lograr adquirir un estilo marcado por: el Naturalismo, el

plein air, el descubrimiento del color, la sencillez de los motivos y la apreciación de la naturaleza. Los Larsson vuelven a su patria tras lograr que nuestro creador sea reconocido como artista y comienza a descubrir un estilo personal. Su labor en el campo del diseño comienza a ampliarse cuando la pareja se suscribe a revistas artísticas de nivel internacional, como *The Studio*. Los ideales expuestos por los creadores del movimiento *Arts and Crafts*, les influencia de forma clara cuando el propio Larsson, al volver de uno de sus viajes, comienza a redecorar algunas de las puertas y de las habitaciones en la casa de sus suegros. El mundo de la decoración y del diseño comienza a convertirse en un interés entre muchos artistas de su tiempo, por lo que ambos tratan de descubrir un estilo que se adapte a su modo de entender la vida⁸³⁹.

El mundo del diseño se hizo más atractivo para la pareja cuando recibieron una casa en el campo como regalo familiar, por lo que su creatividad tomó forma en sus diseños, que brillaban por su originalidad y capacidad de crear obras eclípticas.

El deseo de Larsson de introducir un estilo sencillo en la creación de muebles o en el diseño en general se veía facilitado por la colaboración de su esposa. Larsson que tendía a ser más abundante en la ornamentación de elementos utilitarios, lograba un equilibrio por influencia de su esposa, que tendía a ser más minimalista y moderna en sus diseños. Nuestro diseñador se especializa en el estudio de los estilos más tradicionales, centrándose en el folklore popular de la región de Dalarna y dándole importancia a la ornamentación, al estudiar sus formas autóctonas. Carl Larsson trataba de revivir y renovar el estilo tradicional sueco acercándose a las formas tradicionales de las casas y granjas de los campesinos, con los que mantenía una estrecha relación.

La representación de la región de Dalarna queda de manifiesto en los colores usados, rojos y verdes, que se representaban en muchas de las obras de su creación a nivel de diseño de muebles, así como en las pinturas usadas para decorar puertas u otros elementos del hogar⁸⁴⁰. Los muebles, en su mayoría, eran elaborados por encargo por artesanos de la zona, recibidos por herencia familiar o comprados, pues Carl mostraba gran interés por los muebles antiguos, que en su mayoría destacaban por su simplicidad y calidad.

⁸³⁹Cfr. HIDE MARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDE MARK, Elisabet. *Carl and Karin Larsson: Creators of the Swedish Style*. Londres, V & A Publishing, 1998, pp. 70-71.

⁸⁴⁰Vid. Anexo B6.

En el comedor de su casa de *Lilla Hyttnäs*, destaca colocación de muebles, buscando el aprovechamiento del espacio; destacando el diseño y color empleados en muebles y elementos decorativos. Si se estudia el contraste del rojo de muebles y el verde del friso de la pared, el creador consigue que sus diseños destaquen por su fuerza y su marcada simplicidad, haciendo que esta habitación sea un ejemplo de eclecticismo, al unir elementos tradicionales y modernos. Estos colores dan una unión al conjunto, creando, como si fuera una aliteración visual, una constante que deja de manifiesto su estilo personal. Si observamos la ventana de influencia esteta, por sus diseños medievales en cristales y arcos góticos, y la mezcla de las modernas lámparas, el tapiz de la pared o el cojín sobre el sofá, elaborados por Karin, conseguimos descubrir una interesante y personalísima forma de entender un espacio funcional, que a la vez resulta lleno de vida.

Los colores rojo y verde se repiten a lo largo de la casa, destacando más en el exterior donde las paredes estaban pintadas de un rojo característico que se extendía entre las casas de toda Suecia. El *Falu rödfärg*, (el color rojo de Falun), era un color obtenido del pigmento que se conseguía en la gran mina de cobre de la ciudad de Falun, cercana a Sundborn. Este pigmento, una vez se cocía tomaba el color rojizo que protegía la madera exterior de las casas y granjas de la intemperie, extendiéndose su uso por todo el país. Ese color rojo era pues, aun más característico en la región de Dalarna, y se convierte en uno de los elementos más tradicionales de la decoración de la zona, al ser muy autóctono.

Otro de los estilos que predominaba entre los muebles de herencia familiar era el estilo Gustaviano, de influencia francesa pero con un uso del color claro, muy propio entre los muebles del siglo XVIII en Suecia. El uso de mobiliario de tonos claros hacía que las estancias parecieran iluminadas, abandonando la estética del siglo XIX, que tendía a usar muebles oscuros⁸⁴¹. Esta habitación, se convierte en todo un símbolo de su tiempo, algo que sorprendía por el aprovechamiento de muebles antiguos, el uso de pequeñas alfombras de tonos claros, que realizaban usando las técnicas tradicionales de reciclar tejidos viejos y reusándolos de nuevo. Los suelos en madera sencilla, las paredes sin papel y de tonos claros, las sillas forradas con tejidos ligeros para que se

⁸⁴¹Vid. Anexo B7.

podieran usar a diario, las ventanas sin cortinas pesadas y las plantas colocadas junto a los ventanales, ayudaban a crear ambientes livianos que daban sensación de sosiego⁸⁴².

Larsson trataba de recordar el valor de la sencillez y la producción artesanal de forma práctica a sus compatriotas. Sus cuadros representaban muchos de los rincones de su hogar, llegando a plasmar no sólo el mueble o un estilo, sino la atmósfera que se creaba con sus diseños y su forma de disponer las estancias. La luz era un elemento imprescindible pues huía, como ya hiciera William Morris, de las decoraciones opulentas que solía haber en su época y de las pesadas cortinas que oscurecían las estancias. La ruptura con lo artificioso, con lo realizado de modo industrial y con lo que limitaba el espíritu del artista o creador, se hacía aun más patente a través de la naturalidad.

El uso polivalente de los muebles, el estudio de la practicidad de los mismos era característico de la pareja, que les daba un uso adecuado al cambiarlos de lugar según la necesidad. Los Larsson, por ejemplo, salían al espacio exterior para disfrutar en familia del buen tiempo en la naturaleza, lo que se convierte en una costumbre, por lo que los muebles que tenían en casa, debían ser ligeros y de un tamaño reducido, para que se pudieran trasladar. En una época en la que no era común comer al aire libre en espacios amueblados, los Larsson invitaban a sus amigos a compartir costumbres nuevas y a disfrutar de su gusto por la gastronomía internacional.

El aprovechar los espacios del hogar creando zonas designadas al almacenaje, pero con una integración en el mismo, evitaba las incomodidades de usar grandes muebles que ocupaban mucho espacio, impidiendo que los niños disfrutaran de la libertad que les querían dar en su hogar. La funcionalidad era una de las premisas del creador, pero él la unía asimismo a la decoración, como un elemento personal. Su obra solía manifestar, en muchas facetas, su amor por los objetos decorativos y la gran sensibilidad artística que ambos tenían, se transmitían a sus creaciones.

Entre sus diseños destacaban todo tipo de enseres como lámparas, mesas, sillas, armarios, incluso la decoración de cerámica, pero no se puede olvidar que en el diseño, Larsson se dejaba influir por estilos internacionales y locales. El artista también pasa a crear decoraciones en las paredes y en las puertas con dibujos y pinturas, influenciado

⁸⁴²Cfr. GUNNARSSON, Torsten. *Käre Calle Larsson: Breven, prinsen och de berömda verken*. Estocolmo, Max Ström, 2009, p. 52.

por la decoración tradicional de las granjas suecas. Los diseños de Larsson no sólo quedan limitados a objetos de su hogar o de otros espacios cercanos, como era su granja, su estudio de Estocolmo o su segunda residencia en Falun.

La decoración de paredes en formas de cenefas o la ornamentación de las paredes con pintura, se convertía en ocasiones en regalos que hacía a su esposa o a otros miembros de su familia. El arte se transformaba en una manifestación de sentimientos y de la vida familiar, quedando plasmada en su hogar de forma más o menos permanente. El artista deja que su creatividad se manifieste de forma especial dejando espacio a la imaginación, al diseñar espacios y muebles que más tarde eran copiados y adoptados por muchos de sus compatriotas, como forma de expresión de su comunidad.

La forma de entender la creación entre las artes decorativas era muy cercana a la que defendieran las *Arts and Crafts*, por la búsqueda de lo autóctono y de las técnicas de los artesanos. Larsson tomaba asimismo influencias de otras estéticas de su época como la perspectiva y la coloración de influencia japonesa, o el estilo de los estetas británicos.

Analizando todo esto se podemos llegar a la conclusión de que su estilo personal se encuentra muy marcado por viajes, lecturas, influencias, gustos y por los movimientos tanto internacionales como nacionales. Lo que le permite hacer una representación de lo nacional no es que tomara los colores de cierta región, pues existían muchas otras tan o más importantes, ni el que usara un estilo característico de su país. Lo significativo es que el tema es universal y que tuvo la posibilidad de mostrar a la sociedad lo que esta quería ver representado. Es decir, supo leer lo que la sociedad necesitaba y supo presentárselo de forma novedosa, con una perspectiva personal y con un toque costumbrista. Lo mundano y cercano al hombre contribuía a acercar al espectador a estos estilos, que eran tan cotidianos como universales, ya que todo ciudadano sueco compartía con el artista aspectos como la vida del hogar, la cercanía con la naturaleza y la familia con hijos.

La pareja formada por los Larsson también trataba de acercarse y estudiar las formas de vida tradicionales, alejándose de la vida de la gran ciudad, donde la industria dominaba la producción de la mayoría de las artes aplicadas y la calidad de las mismas se limitaba a diseños de poca calidad estética.

Los diseños de Karin Larsson estaban marcados por la sencillez de sus formas, las formas robustas de sus muebles, y el uso de colores claros y fuertes para crear contraste⁸⁴³. Un ejemplo de los diseños de Karin es esta silla mecedora de 1906, de líneas depuradas y gran sencillez. Un modelo que rompía con lo establecido en esa época, en cuanto al diseño de muebles, e incluso hoy nos sorprende por su modernidad y su funcionalidad. La piel con la que cubría asiento y respaldo fue utilizada por su gran resistencia, al igual que hiciera en las sillas del comedor de la casa. Cuando la artista realizó el diseño de esta mecedora y se lo presentó al carpintero para que lo realizara, este se sintió avergonzado de que ese modelo saliera de su taller, así que se la entregó de noche para que nadie viera que algo tan feo salía de su taller⁸⁴⁴.

Karin Larsson mostraba mucho interés por el diseño y la elaboración de los bordados tradicionales, tratando de incorporarlos a sus diseños, pero actualizándolos de un modo novedoso. En la foto de la silla a la que nos referimos anteriormente, hay uno de los ejemplos de los tejidos que Karin realizaba en su taller, para revestir el asiento de una de las sillas de la casa⁸⁴⁵. Esta había sido una silla oscura de estilo rococó a la que le da una nueva vida al pintarla de un azul fuerte y tapizarla, como se ve en la foto, con colores atrevidos. Su gusto por actualizar muebles, que no tenían la estética que ellos deseaban, cambiándolos de color se convierte en una gran alternativa, pues la pareja pasa a poder reutilizar muebles, dándoles su estilo personal.

Entre otras obras de la diseñadora destacaban el diseño y la elaboración de la ropa de sus hijos, que alejados de la estética tradicional, buscaban la comodidad, la sencillez y la calidad en tejidos. En una época en la que los niños se vestían como adultos, su madre pasa a darles libertad de movimiento y de juego. La ropa de Karin Larsson también resultaba novedosa por dejar a un lado el uso del corsé, buscando la comodidad, por encontrar un equilibrio en una época marcada por el puritanismo y por romper con las modas de la época. Su estilo, influenciado por la estética de los Prerrafaelistas, se impuso en esa época gracias a los cuadros que su esposo realizaba y más tarde publicaba, denominándose ‘Estilo Karin’.

La pareja Larsson trabajaba como un equipo en sus diseños creando entre los dos ambientes en los que la armonía, el diseño y la delicadeza quedaban de manifiesto.

⁸⁴³Vid. Anexo B9.

⁸⁴⁴Cfr. BANHAM, Joanna (ed.). *Encyclopedia of Interior Design*. Nueva York, Routledge, 2015, p. 699

⁸⁴⁵*Ibid.*, segunda imagen.

Como ya se indicara antes, algunos de sus diseños eran regalos que se hacían mutuamente o a otros amigos, como muestras de afecto. Unos ejemplos de estos diseños son los que aparecen en la planta superior, en los dormitorios de los artistas, que aunque separados, estaban continuos uno a otro⁸⁴⁶. La primera imagen es del dormitorio de Karin Larsson y de los niños pequeños. En concreto aquí está la cama de la esposa, de gran sencillez y con unos colores claros que daban luminosidad a este rincón del dormitorio. Las cenefas dibujadas en la pared, en forma de lazos y guirnaldas, fueron un regalo de su esposo por uno de sus santos, que eran muy celebrados en esta familia.

En la segunda imagen quedan patentes otros ejemplos de los regalos que se hacían mutuamente. Sobre la puerta nos queda uno de los muchos elementos de ornamentación que Carl dejaba en las paredes de su casa, normalmente pintados. En este caso, se trata de otro regalo a su esposa fechado en 1894, en el que representa esas flores de la naturaleza, semejantes a las que encontramos en sus cuadros, pero mucho más cercanas a las ilustraciones de sus libros. Si miramos con detalle la pintura de la pared, podremos descubrir que al ornamentar la puerta, hace como en la ilustración de sus libros, como en *Larsson y Andras Barn*, al rodearla de una vegetación que queda escondida por el texto y que se intuye, pero en este caso hay una puerta. Las flores, con estética japonesa y con un encuadre original, surgen del marco de la puerta que dividía sus dormitorios.

En la puerta encontramos otro de los regalos de Karin, que solían ser bordados, tapices, cojines o telas elaboradas por ella misma⁸⁴⁷. El regalo de Karin a su esposo llegó quince años después, se trata de una cortina que permitía pasar la luz y entrever la habitación de su esposo. La cortina se llama *Kärlekens ros (La rosa del amor)*, de diseño muy moderno, con una rosa que asciende hacia un gran sol. El tallo de la rosa tiene una serpiente que asciende, simbolizando el enemigo del amor, pero el tejido intrincado, que aparece junto a ella, parece impedirle su ascensión. Esta cortina es uno de los diseños más avanzados de todos los realizados por Karin Larsson por el diseño, por la simbología y por la técnica empleada. Su técnica era muy novedosa, pues dejaba pasar luz y aire hacia el dormitorio de su esposo, que de otro modo quedaba oscuro. Los colores vivos de su base, en formas ondulantes, el largo tallo que aparece en mitad y atraviesa la cortina y el gran sol, que aparece en lo alto, rodeando a la rosa, hacen que haya un equilibrio entre la parte superior e inferior del mismo, en diseño y colorido. Los

⁸⁴⁶Vid. Anexo B9.

⁸⁴⁷*Ibid.*, segunda imagen.

símbolos de este diseño son muy claros: la rosa que ha llegado al sol, simboliza la madurez del amor, mientras que la serpiente cercana a la tierra simboliza las dificultades del pasado, que no llegaron a afectarlos. La representación de la tierra en forma de ondas se puede entender como las distintas etapas de la vida, que varían y cambian de forma, siendo algunas más intensas por su movimiento o por el colorido con el que se las representaba. La nueva forma de entender el diseño aparece como uno de los elementos destacables de esta pareja, cuya creatividad, deseo de sencillez y de fusión de estilos, autóctono e internacional, les permitieron descubrir una forma única de crear espacios.

Alexandre de Riquer

Los arquitectos y artesanos catalanes de finales de finales del siglo XIX y principios del XX, trataban de buscar un estilo que embelleciera la sociedad industrial, pero no seguían un ideario común, lo que les impedía, en un principio, establecer una corriente estética propia. Alexandre de Riquer, pintor, escritor e ilustrador, también era diseñador de muebles y de estancias, su actividad fue crucial para el establecimiento de un estilo característico en Cataluña, el Modernismo.

Riquer entra en contacto con los Prerrafaelistas y con el movimiento de *Arts and Crafts*, en sus viajes. Primero destaca Roma, donde descubre su interés por el *Quattrocento*, la mezcla del Gótico y el Romanticismo de su tiempo. Luego marcha a París, donde entra en contacto con el movimiento Prerrafaelista, durante la exposición Universal. Más tarde marcha al Reino Unido, en 1894 y 1907, donde conoce personalmente a algunos de los mayores representantes del Prerrafaelismo y del movimiento de las *Arts and Crafts*. Todo esto le influencia brindándole un renovado medievalismo, que le ayuda a afianzar su estilo personal que estaba marcado por sus formas estilizadas y sofisticadas⁸⁴⁸.

Riquer también se suscribió a revistas, como *The Studio*, siendo uno de los primeros suscriptores de Cataluña. Como ya se viera anteriormente, en el anexo B1, su colección personal pasó a ser propiedad del Museu Nacional d'Art de Catalunya, quedando así reflejado su interés por la estética británica. El creador trata de romper con la división clásica de las artes mayores y menores, buscando formas libres de las

⁸⁴⁸Cfr. TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer*. Barcelona, Lunwerg, 2000, pp. 24-25.

influencias impuestas por la industrialización, tomando un estilo ecléctico y tratando de devolver el valor de artista al artesano.

En una de sus primeras etapas artísticas, cabe destacar que su labor como decorador o diseñador comienza cuando participa en la decoración interior del Hotel Internacional, construido para la Exposición Universal de Barcelona de 1888, y que fue demolido al finalizar la exhibición. A partir de 1892, trabaja en un negocio de ebanistería con su primo, pero cierra al poco tiempo. Las obras realizadas en este periodo de tiempo han desaparecido en su totalidad, aunque ganaron un premio internacional por la calidad y la belleza con la que realizó uno de sus diseños.

En su segundo periodo artístico, hasta 1906, crea un estilo propio y es cuando el Modernismo es adoptado por la sociedad, llegando a tener gran éxito y difusión. Algunas de sus obras decorativas existen aun y, durante este periodo, Riquer se centra en diversas obras de decoración y diseño, centrándose en: decoraciones de casas de particulares, los plafones decorativos del ábside de la basílica del monasterio de Monserrat, salones de restaurantes, instituciones o clubs privados.

Es tras su segundo viaje a Londres cuando Riquer se convierte en el artista modernista más reconocido, dejando que la influencia inglesa quede patente en sus obras⁸⁴⁹. Anterior a ese periodo es el biombo diseño de 1900, en el que Riquer deja de manifiesto la influencia que el Medievo tuvo en su obra, tomando la figura femenina y las formas botánicas en una expresión que nos recuerda a las vidrieras de las antiguas iglesias góticas, por el uso de vidrio emplomado, que pasa a convertirse en un biombo de principios del siglo XX. Las flores ascendentes y las formas botánicas sinuosas comparten semejanzas con las usadas por las *Arts and Crafts*, pero dándole una representación personal. En esta obra de Riquer, queda claro su deseo de utilizar colores suaves y armónicos, además de la actualización de la temática y de las formas afables. Algunos de los símbolos utilizados por el creador, como son las representaciones de damas y flores a modo de metáfora, muestran asimismo la delicadeza con la que las representa, lo que recuerda a su obra pictórica o ilustrativa. La creatividad del artista aparece en su capacidad de trasladar lo que uno considera tradicional de edificios eclesiásticos a un espacio doméstico. Las transparencias del biombo nos permiten descubrir con mayor facilidad las formas y las tonalidades de la obra, que crean un

⁸⁴⁹Vid. Anexo B10.

ambiente mágico una vez se colocan en una estancia y tamizan la luz, creando gran belleza.

La segunda imagen⁸⁵⁰, corresponde a un diseño realizado por Riquer, la fachada de la Farmacia de Ferran Grau Ynglada, en Barcelona. Riquer, como diseñador, confiaba en otros talleres de artistas catalanes consagrados, como Gaspar Homar o Rigalt, para la realización de los muebles y de las cristalerías, cerámicas y de los suelos hidráulicos de la farmacia. Por desgracia, a causa de un incendio de 1907, en el laboratorio contiguo, la farmacia se quemó parcialmente, por lo que el diseño del artista desapareció. Los planos de la fachada quedan como ejemplo de su estilo, donde podemos observar que esta quedaba enmarcada por formas sinuosas y una clara división en dos niveles. La parte superior estaba decorada con cerámica donde se representaban figuras femeninas, rodeadas de motivos florales, y un escudo español. La parte inferior era la designada a los ventanales y a la puerta de acceso de los clientes de la farmacia, realizados en cristal y madera con formas vegetales, que mantenían semejanza con la parte central del biombo estudiado anteriormente. En ambos ejemplos, encontramos un marcado equilibrio en el diseño y una temática de inspiración orgánica.

Otro ejemplo de la labor de Riquer como ebanista fue el mueble que diseñó para que el Círculo Artístico de Barcelona lo regalara al presidente del gobierno, Antonio Maura, en 1908⁸⁵¹. El mueble realizado en madera, metal dorado y óleos muestra la destreza de Riquer al diseñar muebles de líneas sencillas y austeras, que nos recuerdan a los creados por los artistas del movimiento de las *Arts and Crafts*. Este destaca por la bella realización de incrustaciones de metal dorado en la madera, en forma de paneles que enmarcaban los óleos del artista, que se centraban en figuras que representan a artistas catalanes y a bellas mujeres. Como solía ocurrir en muchas de las obras de Riquer, la representación de figuras suele estar unida a la decoración vegetal, que en Riquer toma una estética japonesa que aunque estilizada, no tiende a ser ascendente como ocurría en otras de sus obras. El cerrojo estaba rodeado a su vez por una bella composición en forma de rosetón de clara influencia medieval y que estaba fijada a la madera. Lo mismo ocurriría en las esquinas del mueble, que se elevaban como si fueran las torres de una iglesia, destacando por su grabado elaborado y brillante en metal dorado.

⁸⁵⁰*Ibid.*, segunda imagen.

⁸⁵¹*Vid.* Anexo B11.

En 1900, Riquer diseña la antesala del Círculo del Liceo de Barcelona⁸⁵². Este es el único diseño de una sala cuya se conserva en la actualidad, por lo tiene gran valor en sí. Riquer confía la realización de los muebles y trabajos de ebanistería a Gaspar Homar, con quien realiza varios proyectos diseñados por él mismo. La sala pasó a denominarse ‘Sala Alexandre de Riquer’ en la posteridad, pero en realidad se trataba del recibidor de la planta principal. En la sala destacan las decoraciones de puertas donde encontramos semejanzas con el mueble anteriormente descrito, ya que es de la misma época. Sus ricas maderas aparecen decoradas con metal, en este caso también dorado, que adquiere formas botánicas tanto alrededor de la cerradura como de las bisagras, extendiéndose de forma sinuosa. Otra puerta nos recuerda a la diseñada para la farmacia Grau Ynglada, pues en ambos casos aparecen unos dibujos enmarcados encima de las puertas. La habitación está totalmente rodeada de un friso de madera que acentuaba la ornamentación del pavimento, del papel de las paredes, de la cenefa cercana al techo y del techo en sí, donde la decoración era mayoritariamente vegetal. Las ventanas reproducían una vegetación de clara inspiración modernista, sobre cristal grabado al ácido, que se asemejaba a la usada en el panel central del biombo antes mencionado. Los muebles de líneas sencillas y austeras destacan por su ornamentación vegetal, dejando relegado a un espacio lateral la decoración con cerámica pintada y sin incrustaciones de metal, por lo que se diferencian del mueble diseñado para el Círculo Artístico de Barcelona. Aquí las sillas sí que parecen imitar las formas metales de las puertas, creando una repetición de los motivos, como si se tratase de una paranomasia que permite dar unidad al conjunto.

La segunda imagen es parte del pavimento hidráulico realizado para la antesala del Círculo del Liceo⁸⁵³. Recordemos que uno de los campos artísticos en los que trabajaba el círculo de amistades de Morris era la decoración de azulejos y Alexandre Riquer también daba importancia a la decoración de todos los elementos ornamentales en una sala. En este detalle se aprecian los temas antes mencionados, la ornamentación vegetal, pero con un añadido pues toma además al cisne blanco, un símbolo de la pureza y de la claridad, que parece unirse a la vegetación con sus formas elegantes y onduladas. El colorido oscuro del fondo y del ramaje dan énfasis a la figura del cisne y a los pavimentos de alrededor, de tonalidades claras y en la que se representan formas geométricas y vegetales.

⁸⁵²Vid. Anexo B12.

⁸⁵³*Ibid.*, segunda imagen.

Síntesis de los tres creadores

Lo universal en William Morris, Carl Larsson y Alexandre de Riquer estaba unido a lo subjetivo, de igual modo que lo que se ama o lo que es grato tiene sus raíces naturales en la identidad del sujeto. El espectador suele sentirse identificado con lo que conoce, admirando y amando aquello que le es cercano, y tendiendo a rechazar lo desconocido. El deseo de imitar o plasmar la realidad ha afectado a las artes plásticas durante mucho tiempo⁸⁵⁴. Es durante este periodo que aparece una mayor libertad de expresión pues se desea dar de libertad a lo subjetivo.

El deseo de estos creadores de acercar a las personas a elementos naturales, a la sencillez, a lo idealizado que parece más cercano al sueño que a la realidad, permitía que los espacios y los objetos creados fueran aceptados como expresión de la humanidad. Los símbolos, que parecían obvios para expertos, tan sólo despertaban la imaginación del observador, permitiéndole hacer suya la obra al entenderla a su manera. Lo sencillo se convertía en una forma de expresión de la paz del espíritu, y la estética más elaborada y sinuosa les permitía soñar, trasladarse a un mundo de ensueño donde la naturaleza les volvía a envolver, como ocurriera a sus antepasados, devolviéndolos a sus raíces, a su identidad. La repetición de motivos, colores y formas en espacios era algo que les permitía dar, al igual que hacían los poetas con la aliteración, una sonoridad a la imagen creada, que a diferencia del poema, aparecía ante sus ojos limitando la imaginación, pero despertando los sentidos de una forma más directa e inmediata.

4. La poética del Prerrafaelismo y su incidencia en sus obras

La poesía ha sido uno de los géneros más cercanos al alma del ser humano, dándole voz al espíritu humano y elevándolo hacia lo eterno. Su expresión artística permitía comprender mejor la sensibilidad del creador, que influenciado por las tradiciones y las representaciones anteriores, expresaba lo más profundo y más universal de la persona. El Prerrafaelismo, movimiento que surge a mediados del siglo XIX, trata de romper con la estética de la época, creando una nueva pintura, un nuevo arte y una nueva literatura en la que se rompiera con lo establecido por Rafael, y que estuviera

⁸⁵⁴Cfr. PUJANTE, José David. *Mímesis y siglo XX: Formalismo ruso, teoría del texto y del mundo, poética de lo imaginario*. Murcia, Sucesores de Nogués, 1992, p. 162.

libre de ataduras o de normas, como ocurría en el periodo medieval. Las referencias literarias eran muy fuertes cuando hablamos de pintura o de artes aplicadas, al igual que ocurría con la literatura, que aparecía llena de símbolos, de referencias sociales y a la naturaleza, como ya hacía en las artes. En el arte y en literatura aparecen las musas, que entre los Prerrafaelistas se convirtieron en las esposas de dos de sus mayores exponentes, Rossetti y Morris.

Para el estudio de este movimiento se escogen varios textos, estudiando en el caso de William Morris y Alexandre de Riquer, obras con un elemento común, la temática artúrica, que era básica entre los Prerrafaelistas y entre aquellos que gozaban leyendo sobre el Medievo, por su simbolismo, su riqueza temática y artística. La literatura medieval aparece, durante el Romanticismo, como una vía de escape a una época que inspiraba al ser humano a volver a un pasado donde la naturaleza y el hombre, todavía mantenían una relación tan cercana como directa, donde la modernidad aun no se había impuesto y donde la individualidad del espíritu creativo incluso sobrevivía.

William Morris

William Morris fue conocido en su tiempo más como poeta que como diseñador. Sus creaciones eran muy variadas, existiendo un nexo común entre ellas, su amor por la naturaleza, por la Edad Media, por la sociedad, por la belleza, el amor y la armonía. En una de sus obras, *Hopes and Fears*⁸⁵⁵, deja de manifiesto la importancia de este movimiento, convirtiéndose en uno de los defensores y difusores de la estética prerrafaelista. Esta era una estética británica que, según Morris, aumentaba el número de pintores, los cuales se hacían más concienzudos en su trabajo. Su capacidad de desarrollar un sentido perfecto de la belleza no puede ser igualada en el tiempo, a no ser que volviéramos unos tres cientos años atrás. La consecución de la belleza era una ganancia para la humanidad tanto para los que la realizaban como para los que veían las obras. Morris transmitía este pensamiento en una de sus conferencias, ayudándonos a comprender que ese deseo de reflejar belleza se manifestaba también en las obras literarias, en las que desde sus comienzos trataba de reproducir un mundo de gran encanto y magnetismo.

Entre los campos literarios desarrollados por el escritor destacan varios, pero su producción literaria es muy extensa, por lo que nos centramos en el estudio de una sola

⁸⁵⁵Vid. Anexo 4A.

obra, por aparecer semejanzas en la temática con otro de los escritores de nuestra investigación.

Entre sus obras destaca la prosa utilitaria, de conferencias y cartas públicas, que eran las que mostraban con mayor facilidad su personalidad, pues ahí solía abandonar un poco su estilo arcaico y complicado. Una de sus obras literarias más conocidas la situó en el Kent medieval, donde el mundo que rodeaba a los personajes aun mantenía su carácter sencillo, cercano a la naturaleza, y se parecía al de los mundos fantásticos de su prosa poética, de sus romances, *The Dream of John Ball* (*El sueño de John Ball*), de 1886. El narrador de esta obra debe de interpretar un sueño donde se divulgan los ideales del Medievo, pues el mundo de los sueños abre una puerta a un mundo diferente donde las normas han desaparecido y la sociedad de muestra más condesciende.

Otra de sus obras situadas en la Edad Media es *The Defense of Guenevere* (*La defensa de Ginebra*), de 1858, está centrada en la leyenda del rey Arturo, la cual tratamos a continuación⁸⁵⁶. La obra comienza *in medias res*, y para nuestra sorpresa comienza casi en mitad de una oración, con la conjunción adversativa pero, algo que introduce un narrador omnisciente que aparece tanto al final como al principio de la obra. Este describe la situación incómoda en la que se encuentra la reina, describiendo con imágenes sutiles, su vergüenza, su estado mental, su apariencia física y aporta una perspectiva objetiva al monólogo durante los primeros diez versos.

La mayoría de los versos son un monólogo dramático, que mantiene la reina Guenevere o Ginebra, para defenderse de la acusación de adulterio lanzada contra ella, mientras espera que Sir Launcelot (Lanzarote) la rescate. La reina, cuya identidad no conoceríamos si no fuera por el título o hasta mediados de la obra, va adquiriendo seguridad a lo largo de su monólogo en el que expresa sus emociones con vitalidad y detalle, dándole una forma parecida a la que los pintores prerrafaelistas daban a sus pinturas. El deseo Morris de expresarse como en la antigüedad, imitando el lenguaje medieval de la época de Chaucer, queda de manifiesto desde el principio de la obra. Las imágenes usadas para expresar lo sucedido se inspiran en formas de la mitología, de los romances y poemas medievales.

Los versos aparecen dispuestos como si estuvieran escritos en prosa y Morris hace uso del pentámetro yámbico, muy típico de la literatura inglesa, que le concede una

⁸⁵⁶Vid. Anexo 4B.

sonoridad cadenciosa. Además sigue una estructura en forma de tercetos, que no siempre riman a la perfección, ya que el poeta se permite ciertas licencias poéticas. Los tercetos también fueron muy usados por Dante en su *Divina Comedia*, una de las obras más influyentes de la Edad Media. *The Defence of Guenevere*, no resulta demasiado artificiosa en su ritmo, pues el autor trata de dejar que su personaje se exprese de forma natural, algo que se percibe por los encabalgamientos que ocurren al final de incluso algunas estrofas.

Una obra que inspira a Morris para realizar su poema es *Le Morte D'Arthur*, de Sir Thomas Malory, un romance del siglo XV, que impresionó al joven Morris y a su compañero Burne-Jones desde su descubrimiento, cuando estaban en la universidad. Esta obra inspiró y ayudó a Morris a crear su propio poema, añadiendo algunos elementos propios⁸⁵⁷. El tribunal de caballeros ante el que se encuentra la reina, debe resistirse a la belleza de la esposa del rey Arturo, y a la descripción viva de sus memorias y de las sensaciones de las mismas. La reina Ginebra consigue que esas sensaciones parezcan más vivas por su forma de describirlas, haciendo que se hagan realidad a los ojos del tribunal. Quizás es de este modo que la reina quiere demostrar que no fue la mente, sino las emociones las que la llevaron a tomar la decisión de estar con el caballero Lanzarote.

Entre los versos del poema, aparece un dilema planteado por Guenevere, la elección del tejido en rojo o en azul, una alegoría de la elección a la que se tuvo que ceñirse. El azul color asociado con la pureza y con el cielo aparece en ese tejido con una longitud y unas ondulaciones, que podíamos asociar con el mar o el agua, símbolo de la pureza también, y que asociamos con el rey Arturo. El rojo, de corta extensión emerge como el color del infierno, y aquí simboliza la pasión, el encuentro breve y lleno de vida que mantiene con su amante. La alegoría de los colores es la decisión tomada por la reina, la que trasmite a sus oyentes, haciéndoles partícipes de su elección y de su sufrimiento, pues para ella ambos eran correctos.

La belleza de la reina queda patente cuando el narrador la describe y ella misma se defiende. La belleza sinónimo de pureza es usada para cuestionarse si alguien con un don como este, es capaz de ser culpable. Incluso la reina culpa a su belleza por llevarla a la locura, haciendo que su culpabilidad parezca más inmediata al reconocer la acción,

⁸⁵⁷Cfr. THOMPSON, Paul. *The Work of William Morris*. Londres, William Heinemann, 1967, p. 9.

pero la reina no parece haber sido consciente de lo que hacía. El adulterio era un gran pecado en la época medieval, pero en su reconocimiento, ella no ha llegado más allá del inocente beso. La cuestión queda limitada pues a lo que acusador e imputada entienden por pecado, encontrándonos con una marcada diferencia entre ellos, reflejo quizás de la diferencia del propio concepto dentro de la sociedad victoriana, que solía ser acusada de hipócrita por el escritor.

Entre la figuración usada en el poema encontramos metáforas, cuando ella imagina caminar por un camino hacia el mar fresco en un día caluroso, o cuando compara su cabello con las algas del mar, consiguiendo un símil; más tarde es el mar el que la limpia, quizás metáfora del perdón. Uno de los símbolos usados es el jardín donde los enamorados se encuentran, donde la tentación y el pecado llegan, al igual que ocurriera a Adán y Eva en el paraíso, por lo que hay una metáfora implícita. Lo mismo ocurre con el calor como metáfora, que podría asociarse con el infierno y su sufrimiento personal, por tradición, o con la pasión y su ardor, según se entienda. Aquí va unido al sufrimiento de la reina que se defiende con gran ímpetu, a sí misma y a su amante.

La obra de Morris se convierte en un canto a la justicia, al perdón humano donde la belleza y la virtud van unidas en una simbiosis perfecta, y donde la idealización y la fuerza del espíritu tratan de vencer. El monólogo está lleno de imágenes, de sensaciones, de cuestiones sin contestar que le dan mayor misterio y consiguen que la naturaleza del espíritu humano aparezca como luchadora ante lo que parece una injusticia. El mundo de Morris, el mundo medieval y de los ciclos artúricos, con leyendas y mitos aparece aquí lleno de vida, de emociones, de color, por lo que lo hace real, alejándose de los antiguos cuentos y visiones de oscuridad y misterio. Este mundo es diferente, es un mundo donde la mujer es libre, es fuerte, se defiende y elige el amor en su vida, dejando de lado los convencionalismos, como las musas de los Prerrafaelistas. El sufrimiento de la bella reina, la vergüenza por ser juzgada por unos caballeros, puede entenderse como el mal estado de las artes y su propia defensa, no siendo elegido sólo el arte poderoso y grande, sino el arte pequeño y justo donde la belleza es la meta. Morris nos traslada al mar, un mar lleno de vida, que impregna al que a él se acerca y le confiere tantas sensaciones como las que le atribuiría al bosque, refrescando ante la pasión y despertando los sentidos. En el jardín, las sensaciones dan rienda suelta al ardor de la carne y del espíritu, por lo que ella no se siente culpable de

los hechos que allí ocurrieron. Se puede decir que el espíritu humano se libera en una edad en la que la idealización de la belleza era tan grande como la libertad creadora.

Alexandre de Riquer

Alexandre de Riquer publica en un artículo de la revista *The Studio*, volumen XIX, de 1900, sus ideas sobre el movimiento Prerrafaelista y su influencia. El texto fue traducido y publicado en inglés por Fernando Arteaga, un conocido suyo que vivía en el Reino Unido y que lo ayudó a crear esos contactos con los Prerrafaelistas.

El escritor reconoce la influencia que tuvieron sobre él las pinturas de algunos de sus artistas como Burne-Jones, Millais, Rossetti, siendo este último crucial para su poesía. Riquer encuentra en sus manifestaciones artísticas una correspondencia con la estética y el interés que él sentía por el arte y sus manifestaciones. Las creaciones de William Morris, a nivel artístico y de originalidad, fueron muy importantes para él, pues descubrió nuevas formas de producir y concebir las artes decorativas. Su admiración por la revista *The Studio*, de la que se compra el primer número, aparece como fuente de inspiración para llevar a Cataluña esa estética tan especial e innovadora, que aun era desconocida en por su comunidad. Así fue como se acercó a un movimiento y a una estética que se puso de manifiesto, en periodos de su vida, en obras artísticas, decorativas y literarias⁸⁵⁸.

Riquer, usa la poesía para expresar su interioridad, su gran amor por la naturaleza, y en especial por el bosque, con el que mantiene una relación especial que comenzó en su niñez, y por su amor por la Edad Media. Algunas de sus obras cantan al amor, a la musa que le inspira, en su caso su esposa, y a la armonía con la vida, que le sirve de inspiración. Sus primeras obras literarias, escritas en catalán, estaban marcadas por un elemento común. Solía tratarse de una prosa poética, muy usada por los poetas modernistas que sentían que la forma en verso los limitaba al imponer normas y estructuras, algo a lo que se oponía al ideal del Modernismo, aunque también, más tarde, defendió el uso del soneto. Su obra literaria pasa por varios periodos en los que su temática va cambiando, pero en los que se mantienen ciertos elementos como: una rima melodiosa y una fuerte influencia de la pintura, al describir de forma viva y detallada los distintos espacios, los sentimientos, y la acción que tiene lugar en sus obras.

⁸⁵⁸Cfr. TRENC BALLESTER, Eliseu; YATES, Alan. *Alexandre de Riquer (1856-1920): The British Connection in Catalan Modernisme*. s.l., Sheffield Academic Press, 1988, [en línea]: <http://www.anglo-catalan.org/downloads/acsop-monographs/issue05.pdf>, [Consulta: 04 julio 2015], pp. 107-110.

Entre las obras de Riquer, se ha tomado en consideración que uno de sus grandes amores, el bosque y la naturaleza, a los que escribió en su primera y última obra. Es por ello que se toma para el estudio *El poema del Bosh (El poema del bosque)*⁸⁵⁹ de 1910, la única de sus obras que ha sido reeditada parcialmente desde que él viviera, centrándose en el canto VIII, *Escalibor*, que se traduce a numerosas lenguas y presenta una temática común a la obra de William Morris, anteriormente estudiada. El hecho de que el escritor vuelve a sus raíces, a sus comienzos, al mundo mágico de ensueño donde la belleza, con la que lo describe, nos acerca a mitos, a la tradición, a los ciclos artúricos y a un panteísmo muy singular, que resulta muy interesante desde nuestra perspectiva. La temática, muy típica entre los Prerrafaelistas, muestra que incluso al final de su vida, sus intereses se seguían manteniendo, aunque transformados; de forma que el bosque simbolizaba su lucha contra la humanidad, que era destructiva, y contra la sociedad, que limitaba y se imponía al artista.

El templo al que se refiere Riquer en *Excalibur*, es un templo de la Edad Media, dibujado con sensaciones, con detalles y emociones del que reconoce en su interior la belleza de su arquitectura y de sus detalles. Recordemos que la iglesia, y más aun la catedral eran los mayores exponentes de la integración de las artes, y que la belleza, que Riquer describe con gran detalle, no es otra que la que se realizaba en las artes aplicadas. Los detalles con los que se describe la espada, son una clara exposición de la belleza, de la elaboración, de la exquisitez de una gran obra de orfebrería. La espada es tan especial y mágica que su elaboración es atribuida a las hadas, para transmitirle sus dones. Los dones del artista o del artesano son los que hacen que un objeto sea maravilloso y a la vista del hombre algo mágico, por lo que ese don recibido, para su bella elaboración, se podía considerar un don divino. Entre los dones de la espada están el de matar a aquel que no es digno de ella, y de encantar a todo el que la ve, como hacía una gran obra de arte.

La tradición de los ciclos artúricos tomaba al rey Arturo para coger la espada, aquí el que se manifiesta no es otro que un noble caballero, que humildemente se dirige al templo y, una vez dentro, va hacia la espada, a la admira y respeta. La espada se describe haciendo uso de imágenes entre las que destacan las referidas a su luz: '*i forma amb esplendor un nimbe lluminós, raig puríssim*', donde las hipérboles se unen para dar más énfasis a esta imagen dibujada con sensaciones.

⁸⁵⁹Vid. Anexo 4D.

Riquer pasa más tarde a describir el interior de las catedrales haciendo una clara comparación entre la belleza de su interior y la belleza del interior del bosque. Las metáforas usadas para describir las catedrales se repiten durante gran parte del texto, haciendo clara la idea de que tanto el bosque como la catedral eran lugares sagrados y de gran belleza. Si en el bosque quedaba la belleza mágica como ejemplo del poder divino, la catedral realizada por la mano del artesano, se inspira en la obra de Dios, llegando a igualarla en su hermosura y majestuosidad. La musicalidad de las líneas, la riqueza y sensibilidad de las imágenes descritas por el escritor, tratan de llenar de misticismo ambos lugares, haciéndolos sagrados, ejemplo de su panteísmo y de su amor incondicional por la naturaleza.

Riquer al hablar del artista que trabaja la piedra, consigue elevar al artesano de categoría, y al hacerlo enamorado de su trabajo lo aleja de la imagen tradicional en la que no se apreciaba la creatividad, sino que tan sólo se pensaba en el trabajo repetitivo y poco creativo. Los detalles del interior de la catedral se comparan con elementos del bosque en una gran correlación de metáforas: bóvedas con ramas entrelazadas y ventanales con luz del sol entre el follaje. Más tarde pasa a numerar elementos arquitectónicos que reciben la delicadeza y la dulzura del bosque, mediante la piedra dura o el mármol, usando la paradoja para llegar a la conclusión de que los artistas, los humildes artesanos en este caso, logran reproducir el interior del bosque con toda su espiritualidad y vida. Su defensa, de forma poética, del arte gótico, la exaltación del simbolismo, el gusto por lo medieval en todas sus manifestaciones, por las leyendas artúricas, por una espiritualidad cercana al misticismo y por una adoración por el bosque encantado; nos lleva a contemplar su obra como un claro ejemplo de la influencia del Prerrafaelismo, de los ideales de Ruskin y de sus discípulos, Rossetti, Burne-Jones y Morris.

Riquer da vida al bosque, da vida a la naturaleza que crece y se forma, de manera que pone de manifiesto la grandeza de todopoderoso, el Cordero Pascual, en su Sagrario, donde el incienso convertido en resina y se eleva al cielo. La catedral gótica, el lugar donde se crean espacios para la adoración del Creador, se convierte pues en un nexo con ese bosque místico, donde la belleza natural surge elevando el espíritu.

Parsifal, uno de los caballeros del rey Arturo, aparece nombrado en este poema, ya que durante su búsqueda del Santo Grial, se acercó a beber a una fuente que surgía bajo

un álamo que se elevaba al cielo, un símbolo de unión entre lo terrenal y lo divino. El noble caballero descubre entre el agua, las hierbas y las flores del bosque a una ninfa de la que se enamora. La unión de los enamorados es descrita con gran sensibilidad, con una serie de alegorías que ponen de manifiesto la unión, como un revivir de la naturaleza, de la vida dentro del bosque; y donde los corazones puros de los amantes se unen como: las flores se abren y se fusionan, como las alondras trinan y como los insectos vuelan, en perfecta simbiosis con el bosque. La feliz unión de esta pareja de enamorados es transitoria sumiéndose en la tristeza, pues el deber del caballero le lleva a separarse de su amada en su búsqueda del Santo Grial.

El modo en el que Riquer reproduce la vida del bosque y lo asocia a la unión de los enamorados, a través de sensaciones, nos lleva a recordar su forma de recrear imágenes, de pintar con palabras, volviendo al detalle, al instante que queda plasmado en la retina del que observa y en la fantasía del que lo imagina. Riquer, al igual que hicieran los Prerrafaelistas, busca el detalle, la sensación y el movimiento como manifestación de una estética en la que el color y la luz aparecen retratadas como una visión reveladora, como si el escritor nos presentara un mundo mítico y majestuoso a través de sus ojos. El paraíso perdido, cuando el caballero debe seguir en la búsqueda del Santo Grial, representa el mundo ideal que ante la realidad del tiempo moderno desaparece, no sin dejar vestigios de su pasado a través de obras como la catedral, llena de misticismo, o el bosque que se encuentra arropado por la magia y lo mitológico⁸⁶⁰.

En esta obra de Riquer, encontramos numerosos anacronismos que hacen que el lector sea consciente del carácter eclíptico de su creación literaria, algo que también se manifestaba en sus obras artísticas y que dejaban de manifiesto los diferentes movimientos por los que se sentía influenciado. Las diferentes obras literarias de Riquer los dejan de manifiesto: *Quan jo era noy*, trata el bosque de su infancia, *Crisantemes* del simbolismo, *Anyorances* y *Aplech de Sonets* del amor idealizado y perdido, y finalmente el *Poema del Bosh*, donde al unir los temas legendarios y míticos con la temática sacra, deja de manifiesto su adoración por la naturaleza y el arte.

⁸⁶⁰Cfr. PI DE CABANYES, Oriol. 'El modernisme i els seus misteris/ El Modernismo y sus misterios', en CERDÀ I SURROCA, Maria Àngela et al. (coords.) *Escalibor – Un cant modernista artúric conquereix el món / Un canto modernista artúrico conquista el mundo*. Madrid, Sial, 2014, pp. 19-20.

El último fragmento elegido para este estudio define a la espada Excalibur, como una combinación de arte, tradición y leyenda⁸⁶¹. Los pilares de su vida académica se basaban en esos grandes elementos, donde el arte gótico transportaba al lector hacia las leyendas, hacia el sueño, hacia la vida en un pasado mejor, algo muy característico del Romanticismo, aunque este fuera tardío. Su descripción de elementos religiosos suele llegar con una idealización, cuando habla de libros como el misal o el evangeliario, que llevan al espíritu a la paz, acercándolo a la devoción y a la espiritualidad de los personajes que más lo necesitaban, como Ginebra que en ellos encontraba consuelo. También encontramos las gestas de caballeros, donde los justos vencen, logrando alzarse campeones de bellas joyas ornamentadas y del amor de las damas, que se unían a los caballeros bajo la luz de la noche secreta. Todos estos elementos tan alejados de la vida moderna, transportan al lector hacia un mundo de ensueño, idealizado y más humano que el de la industria y la competitividad financiera.

El mundo del bosque, comparado con la catedral gótica, se convierte en un espacio sagrado para Riquer, un hombre de gran fe religiosa y de amor por lo mítico. El respeto al Creador se manifiesta espiritualmente, pues en ambos espacios el alma asciende y se eleva hacia un espacio donde la belleza, el color, el detalle y la tradición nacen y se convierten en la base del movimiento Estético. Un mundo mágico donde Excalibur se manifiesta y le habla al caballero, dándose una clara prosopopeya. Además, la espada se manifiesta no sólo de forma verbal sino por su apariencia, que le da un carácter regio y sagrado, al unir leyenda y convertirse en símbolo cristiano por su empuñadura en forma de cruz. Excalibur atrae por la riqueza, hechiza por su misterio, castiga o premia con su poder al que la toma, y juzga el espíritu del caballero que a ella se acerque. Excalibur es, por tanto, un símbolo vivo de la Edad Media, de la justicia y del espíritu humano de una edad en la que el hombre era noble, estaba lleno de virtudes, era fuerte, creyente y respetuoso. Todos los dones que la sociedad moderna había perdido.

⁸⁶¹Vid. Anexo 4D, último párrafo.

Carl Larsson

Carl Larsson no compartía con los otros dos escritores de esta investigación un interés por el Medievo, ni por los ciclos artúricos, o el bosque en su escritura, dándole más importancia a sus memorias, a su presente, a su vida cotidiana, a las relaciones personales y a las anécdotas que ocurrieran a su alrededor. Larsson estaba interesado por la prensa estética de la época, teniendo subscripciones a diversas revistas europeas de la época entre las que estaba *The Studio*, una revista difusora de la estética inglesa. Cuando su éxito le llevó a convertirse en mito en la sociedad sueca, este se extendió por otros países, llegando a publicarse en 1906, en la revista antes mencionada, un artículo sobre el artista, reconociendo su labor para crear un estilo de vida personificado por su familia y que la sociedad podía imitar⁸⁶².

Este creador no trataba de apartar su actividad pictórica y sustituirla por una literaria en un principio, pues sus limitaciones como escritor eran un temor para nuestro artista y escritor. Su escritura parece apresurada en muchos casos, sin centrarse, sin describir las emociones o las sensaciones, sino centrándose en un detalle, en un instante, como si tomara instantáneas de lo que le rodeaba, prestando más atención a las acciones y a las personas en el ambiente. Su escritura, en sus libros de ilustraciones, se dividía normalmente en capítulos escritos en prosa, que no guardaban correlación, aunque en algunas obras sí expresaba una relación con la obra pictórica a la que acompañaban.

Su autobiografía, obra que terminó días antes de fallecer, era una sucesión de recuerdos en los que el creador presentaba, por primera vez a la sociedad, la tristeza y el sufrimiento en una vida que todos consideraban perfecta, llena de alegrías e idealizada. Su esposa no quiso publicarla hasta que pasaron unos años de su muerte, pues quizás no creía que la sociedad estaba preparada para descubrir que en la vida de su marido había habido momentos de gran tristeza y sufrimiento, algo que no aparecía en sus obras de arte.

Al estudiar la autobiografía de Carl Larsson encontramos que lo primero que hace es dividirla por capítulos. Estos están dedicados a personas, lugares y a sucesos de su infancia en la mayoría; es decir, son como ilustraciones de su vida, instantes o retratos de su vida transformados en una narración en lugar de una obra artística. Hay que

⁸⁶²Cfr. SOTO VICARIO, M^a Dolores, *Carl Larsson Ilustrador de una vida. Aportaciones a partir de un estudio plástico de imágenes*, Valencia, Universidad de Valencia, 2000, [en línea]: <https://riunet.upv.es/handle/10251/5954?show=full>. [Consulta: 08 octubre 2015], p. 326.

destacar que trata mucho más en detalle todo aquello que está relacionado con su infancia que con su vida de adulto, pero aunque existe algo de añoranza de su pasado, también existe una descripción bastante realista y negativa de la difícil situación económica en la que estuvo su familia. Todo lo narrado parece haber sido escrito con mucho cariño y delicadeza, incluso cuando se narran momentos tristes. Durante su reflexión sobre el pasado, el autor suele unir hechos del pasado con el presente mostrando reflexiones.

En el artista aparece la creencia de que realizar sus memorias es un deseo divino, por lo que le ruega a Dios para que le guíe en sus emociones del modo correcto. La religiosidad aparece en su obra autobiográfica más frecuentemente que en su obra pictórica, una diferencia que nos parece muy interesante, ya que la expresión de su espiritualidad religiosa no aparece tanto en su obra pictórica o decorativa.

Se debe subrayar que el escritor, asimismo, disminuye su actividad artística al escribir sus memorias; de modo que cesa de pintar, pasando de retratar su vida con el pincel, a narrarla con la pluma. Esto muestra la importancia que para él tenía transmitir, a su manera, aquello que le rodeaba, su entorno, mediante anécdotas, retratos breves y descripciones de situaciones en su vida. En la autobiografía de Carl Larsson se puede destacar que durante su vida de adulto no muestra sus pensamientos, no abre su alma al hablar de sí mismo, sino que describe situaciones o personajes mediante anécdotas. Larsson rompe con la pretensión de mostrar la objetividad del discurso histórico. Es así que nuestro escritor muestra el mundo desde la perspectiva de un creador, un pintor, un escritor, lo que permite comprender su manera de elegir aquellos momentos de la vida que le resultan destacables.

Lo universal en Carl Larsson está unido a lo subjetivo, de igual modo que lo que se ama o lo que es grato tiene sus raíces naturales en la identidad del sujeto. El espectador suele sentirse identificado con lo que conoce, admirando y amando aquello que le es cercano, y tendiendo a rechazar lo desconocido. Uno de los fragmentos de su autobiografía, que hemos seleccionado, trata de su primer contacto con la naturaleza, con la vida del campo, con las casas solariegas⁸⁶³. Es en este fragmento que encontramos a un Larsson que nos transmite sus inquietudes, sus emociones, sus sensaciones, algo poco común en su obra.

⁸⁶³Vid. Anexo 4E.

En este fragmento Larsson nos transmite las sensaciones que descubrió al visitar por primera vez la región de Barbizon en Francia, que impresiona a nivel personal, y donde más tarde cambia su estética pictórica. Tras pasar por un periodo de crisis artística y personal, en la que el propio artista llega a contemplar el suicidio, fue invitado por uno de sus compañeros, que en ese momento se encontraba bien a nivel económico, pues vendía sin problema sus obras. Es durante ese periodo cuando realiza algunas obras y comienza a cambiar su estilo, haciéndose más popular.

El pintor que no pudo alojarse en la casa de huéspedes, por estar completamente llena, pasa a quedarse en casa de un granjero cercano, que vivía solo. El tiempo transcurrido en soledad, quietud y armonía con su entorno le ayudaron a curar muchos de sus pesares y descubrir la paz interior, sin miedo a interrupciones. Durante su estancia, en una habitación con lo mínimo: una cama, una mesa, una silla y una ramita en las paredes blancas descubre que para ser feliz no necesitaba de mucho. Es por ello, que un hombre, que en realidad no era aun muy creyente, da gracias a Dios, por alcanzar esa paz interior a través de la sencillez. La manera en la que describe la sencilla decoración de la pared: *‘una pequeña ramita, bendecida por el sacerdote y puesta en un recipiente pequeño con agua, colgado solemnemente por sí sólo en una pared, que de otra manera estaría completamente vacía’*, nos permite comprender que la naturaleza más natural y sencilla, pero apreciada, es la que más conectaba con su alma. El hecho que estuviera bendecida, cerca suya, y que él estableciera esa conexión le ayudó a sentirse seguro en un espacio casi sagrado, como era el hogar.

El campo se abre mediante sensaciones al creador, le fascina y le hechiza con su olor, que vuelve despertar en él emociones de sus antepasados. Es decir, se crea una conexión con el subconsciente, con el imaginario, que logra transmitir al lector al hacerle partícipe de su unión con las raíces, con el pasado de todo ser humano. Cuando reconoce que su pasado agricultor se despierta, por la cercanía al campo y sus trabajadores, logra mostrar una sensibilidad muy subjetiva⁸⁶⁴.

La naturaleza lo encanta, a través de sensaciones: el olfato, con la tierra; el oído, con el canto del pájaro; el tacto, con la brisa que le acaricia y, finalmente; la vista, cuando descubre los parques del bosque, las llanuras, la naturaleza. El que Larsson

⁸⁶⁴Cfr. AGUIRRE ARRIAGA, Imanol. ‘Las artes en la trama de la cultura. Fundamentos para renovar la educación artística’, *Revista Digital do LAV*, Vol. 1, núm. 1, 2010, pp. 001-019, [en línea]: http://coral.ufsm.br/lav/noticias1_arquivos/las_artes.pdf, [Consulta: 26 septiembre 2015].

utilice prosopopeyas para mostrar algunas de esas sensaciones, como cuando las brisas suaves acariciaban su pelo o que el cantar de los pájaros tuviera el poder de embrujarlo, nos hacen pensar en la escritura de los Prerrafaelistas. La fuerza que el autor atribuye a la naturaleza, al descubrimiento de un lazo invisible con lo que le rodea, se convierte en un mito de la universalidad antropológica. Debemos de ser conscientes de que Larsson no estaba ni siquiera en su país, no era su tierra, sino en un lugar ajeno, lo que da más fuerza aun a ese poder universal de las emociones, por convertirse en símbolos personales. Larsson, que estaba realizando unas ilustraciones sobre cuentos populares de su país en esa época, se da cuenta de que no conoce ni los paisajes, ni los granjeros suecos, por lo que ese despertar se hace aun más especial.

Los momentos más cotidianos, como las comidas, son momentos compartidos y de unión con sus compañeros suecos, con los de otros países y con los oriundos; lo que podemos reconocer esto como una manifestación del poder del arte, que une a personas de distintas costumbres y culturas. La alegría rústica, una sinestesia en sí, se muestra como forma de resaltar la idea de que en lo sencillo, en lo natural es donde se halla la mayor felicidad. Todo esto contribuye a repetir símbolos, alegorías, que se hacen vivas, por medio de emociones que el hombre convierte en manifestaciones del inconsciente humano.

En otro texto de su obra *Åt solsidan*, Larsson nos habla de la importancia de retratar lo cercano, lo que nos rodea, sin dejar la naturaleza que tanto ama, pero tornando a su espacio más vital, el hogar⁸⁶⁵. El hogar es en Larsson, lo que el bosque y el Medioevo es en Morris y Riquer. Su referencia al pasado como algo bueno y a su casa como algo mejor, deja de manifiesto su capacidad de trasladar sensaciones y pensamientos a través de las representaciones de su esposa, de sus hijos, de su casa y de todo lo que le rodea. El mundo de Carl Larsson se centra en una inspiración que parece primeramente despertar con una flor, algo que le llega al alma, que le transmite paz incluso antes de retratarla, y lo mismo le ocurre con los niños.

Cuando los proyectos decorativos en casa cesan y llega un tiempo en el que la inactividad artística le hace sentir hasta dolor en sus articulaciones y perder el apetito, es entonces cuando Larsson descubre que su nuevo proyecto va a ser el representar otra nueva serie de pinturas sobre su hogar, *Åt solsidan*. Larsson, según sus palabras, no

⁸⁶⁵Vid. Anexo 4F.

pinta, no escribe, sino que habla con el lector, con el que ha comprado sus libros, al que le confiesa que la obra estaba destinada a la exportación y no a convertirse nuevamente en una publicación para las gentes de su país, queriendo mostrar modestia ante sus compatriotas. Larsson hace referencia a Dios, pidiéndole ayuda, pero con miedo a abusar de la misma, lo cual quiere mostrar al lector, que está temeroso de que su deseo de crear algo que sea admirado, le lleve a no ser querido por el lector sueco.

Entre las temáticas de Larsson encontramos aquí representadas en unas líneas a gran parte de ellas: la naturaleza, las flores, su hogar, sus hijos y su esposa. Una temática que aunque alejada, a nivel literario y pictórico, del Prerrafaelismo, sí que se acerca en el fondo a la vida de sus creadores que, amantes de la naturaleza, creaban hogares con jardines alrededor, hogares vivos para esposas, hijos y amistades. El hogar se convierte en el paraíso del artista, que se identifica con un cerdo hogareño en el título, pues se siente feliz en su espacio, creando una unión con ese espacio que al salir le cuesta romper. Es en estos espacios del hogar donde recibe la inspiración, donde los niños o las flores son las que despiertan su alma creadora. Podemos decir que si Morris y Riquer encuentran la inspiración a su templo en el Medievo, la naturaleza y la catedral gótica, Larsson tiene en su hogar, su familia y en la naturaleza su templo particular.

Larsson, hombre cercano y directo en su expresión escrita y oral, nos muestra aquí su manera más distintiva de expresarse, donde sus emociones son las que dan significación a las líneas. El escritor nos lleva a entender que los mitos de su obra, sus temas más personales están llenos de vida para él y que son las emociones, las que nos transmite por medio de alegorías y las que hacen que él se inspire. Es pues, su inspiración o su emoción, la que consigue que el lector, al entrar en diálogo con él, pase a compartir su fantasía, su imaginación, tomándola como propia. Sus textos los podemos entender como fábulas de su vida, que se convierten en representaciones de una vida de cuento.

Síntesis de los tres creadores

La temática de los dos primeros autores, William Morris y Alexandre de Riquer, se centraba principalmente en una Edad Media, una época en la que las leyendas se hacían vivas, en las que el personaje y la simbología se transmitían de una forma muy especial. El modo de transmitir sensaciones, de describir con imágenes llenas de vida,

de color, de emociones se vuelve más especial cuando se acerca al lector a un mundo hasta entonces alejado, un mundo de leyenda que ahora se llena de vitalidad. Los ciclos artúricos, que influenciaban a artistas, literatos, investigadores y público en general, se convierten en el lugar de la lucha del espíritu y al mismo tiempo muestran su cercanía con la paz celestial⁸⁶⁶.

Morris trata de dar a la bellísima Ginebra unos dones que la ayuden a vencer las dificultades, a engrandecerse ante las mismas y a mostrar que en su humanidad el error, la pasión y la vida estaban muchas veces entrelazados. La reina, admirada por su belleza, culpa a la misma de su debilidad, no dejando de usarla para demostrar el poder de la misma y salir victoriosa de ese juicio, que a sus ojos parece injusto.

Su lucha por ser escuchada y comprendida a través de imágenes bellas, de recuerdos realistas y de las sensaciones que la atraparon, sirve para tratar de exponer el poder del amor, de la pasión. Ginebra es, por tanto, un símbolo de la duda, de la elección que no se rige por convencionalismos, pues esa fuerte emoción es la que la lleva a ser juzgada. Morris trata de describir, casi pintando con palabras, a un personaje idealizado que se muestra más humano y real de lo que uno imaginara, haciéndolo cercano. El caer en la tentación, el ser débil no la hace menos bella, sino que la propia reina se levanta con fuerza y se defiende, como ya fuera antes defendida por su amante. Es de este modo, que al centrarse en ella, a través del monólogo dramático, se muestra su lucha por defender lo que la sociedad no quiere aceptar, de tener empatía y valorar lo que otros ni consideraban. En consecuencia, el arte que rompe con lo establecido por la sociedad es más admirable, pues pone de manifiesto su poder, su belleza y su tenacidad.

Por otro lado, Riquer con su poema, canta al amor, a la naturaleza, canta a la catedral gótica que cobija como templo sagrado la más mágica de las armas, la más pura y la más bella, la fe. Su canto al amor como manifestación de la vida y a la separación como parte del sufrimiento de la misma, nos traslada a la defensa que hace de las artes. La defensa de la riqueza y variedad de las mismas, que se igualan en belleza, fuerza y vigor con las virtudes del bosque, queda representada en el espacio donde el Todopoderoso hace su mayor creación. Al abandonar el paraíso, al no pasar la prueba de la tentación, el caballero debe pagar un precio y seguir su cruzada. Abandonando el Edén y a la amada vuelve a su misión que lo hace un hombre justo y santo. La catedral

⁸⁶⁶Cfr. PALMER THOMPSON, Edward. *William Morris, de romántico a revolucionario*. Valencia, Alfons el Magnànim, 1988, pp. 34-35.

aparece representada como algo vivo, al aunarla con el bosque, algo que emociona y cambia, abandonando el concepto estático que se le confiere a la piedra. Riquer descubre, a través de sensaciones, algo que el hombre común puede compartir también, llegando a dar forma mítica a esas sensaciones e imágenes, que se convierten en formas del imaginario y del inconsciente universal.

La espada, con su hito y leyenda, no aparece como un elemento cruel o duro, aunque tenga un poder destructivo. Excalibur aparece como una obra de arte total, que trata de expresar, mediante la orfebrería, la belleza ornamental y exquisita, y por la magia del objeto, la leyenda o el pasado, que se convierte en el ideal creado en la mente del ser humano. Ese ideal establecido mediante la imaginación no queda limitado al exterior, sino que se traslada a un mundo de ninfas, de fábulas y de sensaciones que nos acercan cada vez más a lo universal.

Carl Larsson, al descubrir su unión con la tierra, el campo y la vida del campesino, destaca las emociones más importantes del espíritu: la paz tras el sufrimiento, la alegría tras la pena, la compañía tras la soledad absoluta. El autor hace que el hombre se descubra a sí mismo, mediante imágenes y sensaciones, conectando con lo cercano, aunque no siempre sea lo propio. La fuerza con la que despierta de lo que parecía real, le hace pensar que todo lo anterior es un sueño, y que la existencia verdadera es aquella que se manifiesta a través de los sentimientos.

Larsson al presentarnos otra de sus obras, *Åt solsidan*, y compartir con el lector los temas que más le inspiran, transmite su deseo de expresarse artísticamente mediante la combinación de pintura y de escritura. Retrata todo lo anterior consiguiendo, por medio de textos en prosa donde no hay muchas figuras metafóricas, que sus emociones lleguen de forma viva, a través de un diálogo con el lector.

Las sensaciones que estos tres escritores comparten con el lector, nos trasladan al mundo de lo universal, al mundo donde espacio y tiempo permiten crear un sentimiento estético y emocional a través de la imaginación. Un mundo donde las sensaciones, las emociones o los detalles dinámicos son pintados con palabras, rompiendo con lo preconcebido y trasladando la fantasía de cada uno de estos creadores a la mente del lector, que la descubre desde su perspectiva. La identidad del artista, era sinónimo del movimiento Prerrafaelista, quedando de manifiesto en la literatura y el arte, cambiando

y adaptándose a lo largo de su vida a las características personales y nacionales del creador.

5. La casa como centro de creatividad: Morris, Larsson y Riquer

La casa centro de vida familiar, se convierte en un elemento crucial para la sociedad de mediados y finales del siglo XIX. La casa durante el Romanticismo se manifiesta, como edificio arquitectónico, donde funcionalidad y belleza no deben estar reñidas, al integrar todo su conjunto, alcanzando un esplendor y una belleza singular. La casa en sí adquiere carácter, es decir se la considera viva, cambiante, pues acoge el espíritu creador y la eleva, enalteciendo a su vez las artes arquitectónicas y las decorativas. El carácter del hogar se convierte en una representación de su morador, de su creador, y en el caso de los artistas se convierte en espejo de su espíritu artístico⁸⁶⁷.

El hogar no se limita tan sólo al interior sino que se traslada a su exterior, a los jardines y a la naturaleza que le rodea, haciendo que ambas se influenciaron y se adaptaran. La sencillez del jardín era también reflejo del espíritu y la sensibilidad de los moradores de la casa, de forma que al ampliar la casa hacia el exterior, se aumenta la zona de vida, como si fuera un hogar sin cubierta.

La decoración de interiores, reflejo del mal gusto de la sociedad victoriana y de las manufacturas de la época, sufre toda una reforma con la aparición de pensadores como Ruskin, Morris y de movimientos como el *Arts and Crafts*, el *Art Nouveau*, o el Modernismo. Es con el Prerrafaelismo, cuando la casa del artista adquiere un carácter de obra de arte, una obra integradora donde todo está en equilibrio, donde la practicidad y la belleza están unidas con el buen gusto, con lo artesanal, tomándolo todo como un conjunto.

⁸⁶⁷Cfr. CALLOWAY, Stephen (ed.). *The Cult of Beauty: The Victorian Avant-Garde 1860-1900*. Londres, V & A Publishing., 2011, pp. 14-16.

William Morris

Morris tuvo muchos proyectos en su vida, pero entre todos ellos destacan sus distintas casas. Los edificios que Morris toma como residencias familiares se convierten en todo un canto al hogar del artista, transformándolos en centros de encuentro, de exposición de sus obras y de manifestación de su espíritu creador. Es decir, es una gran obra de arte, por integrar en su interior todas aquellas formas de las artes aplicadas, de las que se hace un maestro y, en su exterior, por su amor por la naturaleza.

En una de sus conferencias *The Beauty of Life* de 1880, ante la Birmingham Society of Arts and School of Design, expuso muchas de sus ideas sobre la belleza y de cómo era crucial que esta estuviera cerca de las personas⁸⁶⁸. Sus ideas sobre la belleza de la vida, como algo vital en la naturaleza, estaban unidas al arte. El arte no estaba relacionado con el lujo, que era un gusto vulgar entre las clases medias, y que aparecía igualmente algo más diluido entre las clases altas. La belleza no estaba tampoco, por desgracia, en los espacios sórdidos que rodeaban a las clases más bajas, sumidas en la pobreza.

Morris condena en su conferencia el peligro de la civilización, por destruir paulatinamente la belleza de la vida, al mecanizar todo lo que rodeaba a la sociedad. Lo realizado por el hombre de forma artesanal se convierte en algo bello, en una forma de arte que era compartida tanto por los que la realizaban como por los que la utilizaban. Morris defendía la manera de trabajar del artesano y que las artes aplicadas fueran creadas para el uso y disfrute de la sociedad. Su deseo era volver a ofrecer cercanía a la belleza, que existió desde tiempos pasados, pero que desaparece con la modernidad.

El arte democratizado, o como él mismo expone, hecho por el pueblo y para el pueblo, era la solución para la sociedad, pues lo podían disfrutar tanto los que lo usaban como los que lo realizaban. Lo más importante de la belleza y del arte era acercarlo al hombre, puesto que podía educarlo y hacer la sociedad más civilizada. Estas manifestaciones creativas no eran algo fortuito, que uno podía elegir si tomar o no en la vida, sino que eran una necesidad muy positiva en la vida.

Morris expone también la regla de oro para toda persona de la sociedad, dejando a un lado su estatus social o económico. Esta es la de no tener nada en casa que no sea

⁸⁶⁸Vid. Anexo 5A.

práctico o bello. Una consigna que lleva a su hogar y que trata de extender con su empresa y el movimiento de las *Arts and Crafts*, por su deseo de transformar a la sociedad mediante la cercanía al arte y a la sencillez. Una regla que transformó a la sociedad, dándole la oportunidad de descubrir el diseño, la calidad del producto y la manufactura artesana; lo que le daba ese carácter especial, que lo haría único. Todo esto llevado al entorno más cercano al hombre, su hogar, hizo que cambiaran muchos de los gustos de la época victoriana.

Una vez hemos comprendido la implicación de igualar belleza y arte con sencillez, podemos ver cómo lo aplicó a su morada del arte, a su hogar. William Morris tuvo tres casas, pero dos de sus casas le marcaron más, *The Red House*, la que fue su primera residencia y *Kelmscott Manor* en la que vivió hasta su muerte.

The Red House, su primera casa familiar se convirtió en una de las más importantes del siglo XIX en el Reino Unido⁸⁶⁹. Este edificio era el primer hogar que seguía las premisas de las *Arts and Crafts*, y fue la utopía de un escritor, diseñador, pintor y activista político, hecha realidad. Siguiendo su premisa de que un hogar debía de estar libre de cosas innecesarias y dar cabida a las cosas bellas, este era un ejemplo de sencillez, practicidad, belleza y sensibilidad artística. Fue diseñada por el arquitecto y amigo de Morris, Philip Webb, con un exterior de ladrillo rojo, material de la zona, en vez del tradicional estuco, por lo que recibió su nombre⁸⁷⁰.

La casa fue diseñada para dejar espacio al huerto de árboles frutales que ya existía y rodeaba el terreno, lo que demostraba su deseo de dar cabida a la naturaleza en su hogar y sorprendió a la sociedad de la época. Su diseño destacaba por usar tejados colgantes realizados a distintos niveles y ventanas redondas o en forma de arco, que mostraban el interés de los jóvenes por lo medieval, ya que muchas de sus ventanas estaban decoradas con vidrieras, toda una novedad en edificios domésticos. Las sencillas formas del edificio que huía de decoraciones innecesarias, le permitían acceder a las vistas del exterior por los grandes ventanales, que daban siempre al jardín, permitiendo que la inspiración le llegara desde su jardín, con las flores y los pájaros de su hogar.

⁸⁶⁹Vid. Anexo C1.

⁸⁷⁰Cfr. THOMPSON, Paul. *The Work of William Morris*. Londres, William Heinemann, 1967, pp. 12-13.

El interior de la casa era un proyecto en el que participaban todos los amigos de la joven pareja, era un ejercicio de imaginación, donde la creatividad que siempre se inspiraba en la estética del Romanticismo medieval, les llevaba a desarrollar sus habilidades en numerosas formas artísticas⁸⁷¹. La casa era todo un ejercicio de experimentación al contar con numerosos tipos de creaciones que se realizaron expresamente para esos lugares y por artistas de la Hermandad Prerrafaelista, como fueron, entre otros, Rossetti y Burne-Jones. El interés que se despertó entre los jóvenes les lleva a aplicar, más tarde, sus conocimientos de las artes decorativas a la empresa creada por Morris, que se convirtió en una de las más influyentes de su época.

La decoración interior destacaba por la elaboración artesanal, con una calidad en los materiales y una solidez en los muebles que los hacía muy singulares, al crearse siempre para un espacio concreto. En la imagen descubrimos la escalera que daba acceso a la segunda planta, donde destaca el uso de formas claramente góticas como el arco, que en apariencia tenía forma apuntada en ladrillo visto, pero que en su base era un arco de medio punto que daba paso al pasillo. También destaca el trabajo en ebanistería al disponer dinteles en todas las puertas, encuadrándolas como si fueran un cuadro que daba acceso a otra obra de arte, otra habitación de *The Red House*. La escalera tenía una baranda de madera, en la que la única decoración eran unas formas circulares que rompían con la continuidad de la misma, creando un patrón, y pináculos que salían de algunas de las uniones. Las formas ascendentes, típicas de edificios góticos, como las amadas catedrales de Morris, quedan patentes por toda la casa. Los suelos de madera con alfombras artesanales, las paredes blancas, con decoración en los techos y, finalmente, la representación de la naturaleza en formas florales de los tejidos, o de sus muebles son otros de los elementos que se repetían de una forma constante, como si fuera una aliteración que daba unidad al conjunto.

La decoración de las paredes quedaba relegada a tapices y a bordados, que eran realizados en muchos casos por Jane Morris, el propio Morris o por los amigos de la pareja⁸⁷². Los muebles robustos y de líneas depuradas, eran realizados artesanalmente y con inspiración en las formas tradicionales. Este armario tallado con decoración vegetal o la silla, muy similar a su modelo Sussex, que fue posterior y muy popular, dejaba espacio para que los tejidos bordados enriquecieran los espacios contiguos. El uso

⁸⁷¹Vid. Anexo C2.

⁸⁷²Vid. Anexo C3.

bellos paneles bordados, que representaban figuras femeninas medievales a modo de cuadros y que fueron diseñados para la casa, aparecen más tarde también en los tapices producidos por la *Morris and Co*. La tela azul con bordado en forma de margaritas realizado por Jane Morris y otros amigos, se inspiró en un manuscrito iluminado que Morris había visto en el Museo Británico. Este estampado se convirtió en uno de sus favoritos, repitiéndose en baldosas, cristal, y convirtiéndose en su primer papel de pared. Resulta un poco irónico que uno de sus mayores éxitos, el papel de pared, no fuera de su gusto personal, puesto que casi no lo usaba en sus casas. Morris sí que decoraba las paredes a modo de frescos con la estética medieval que solía repetirse a lo largo de su hogar. En 2013, aparecieron unas pinturas en las paredes del dormitorio de Morris que habían estado cubiertas durante casi cien años y que tenían una temática artúrica y bíblica. Las bellas figuras de tamaño casi natural y realizadas por los miembros de la Hermandad iban acompañadas de textos, ponían de manifiesto la estética Prerrafaelista, y su influencia literaria y mítica en el hogar del entonces joven Morris⁸⁷³.

La decoración de *The Red House* fue complicada, pues para la pareja y sus amigos resultaba muy difícil encontrar elementos decorativos de su gusto y con calidad en el diseño y los materiales. Todo este trabajo artístico, en las artes aplicadas, les lleva a pensar en que no existía un estilo, en el mercado ornamental, que se aproximara a la estética del grupo y que respondiera al resurgimiento gótico que se estaba imponiendo en el Reino Unido. Esa fue una de las razones por las que crearon la empresa y trataron de cambiar el gusto de la sociedad, que estaba inmersa en una industrialización que había terminado con la calidad y el diseño natural.

Tras vivir en la casa durante cinco años, Morris debe abandonarla por dificultades económicas y de salud, siendo siempre un lugar muy especial para él. Esta sería la única casa que construyó a su gusto y en la que participaron desde el principio todos sus amigos y los miembros de la Hermandad Prerrafaelista. Se puede pensar que la casa además de ser un ejemplo de casa bella, de casa en la que se integraban las artes y de casa de artista prerrafaelista, era ante todo un ejercicio de creatividad colectiva, de unión en diseño y elaboración.

⁸⁷³Cfr. KENNEDY, Maev, 'Pre-Raphaelite mural discovered in William Morris's Red House', en *The Guardian, Guardian News and media Limited*, 2013, [en línea]: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/aug/18/hidden-mural-william-morris-house>. [Consulta: 31 agosto 2015].

Su segundo hogar familiar fue *Kemscott House*, que estaba muy cerca de su trabajo en Londres, pero más tarde comienza con su tercer hogar artístico que fue *Kelmscott Manor*, que estaba más de la ciudad pero le permitiría vivir rodeado de naturaleza y belleza⁸⁷⁴. *Kelmscott Manor*, fue un hogar en el que Morris, que ya había creado su empresa *Morris and Co.* y se había convertido en un experto en el diseño y en las artes decorativas, pudo desarrollar todo su espíritu creador. Desde que adquieren la casa en alquiler junto con Rossetti, en 1871, la familia vive rodeada de naturaleza, a las aguas del río Támesis, con una paz que inspiraba a Morris. Se debe recordar que el compartir su hogar con Rossetti, le llevó a huir del mismo durante sus viajes a Islandia, durante los tres primeros años, por la relación sentimental que este y su esposa mantuvieron, hasta que Rossetti se marchó. A partir de entonces, Morris pasa largas temporadas en su casa, aunque tenía que vivir en Londres por su trabajo.

Morris descubre en esta casa una fuente de inspiración por su cercanía con la flora y la fauna que la rodeaba, llenándose de alegría cada vez que llegaba de Londres a ese remanso de paz. El exterior de la casa estaba inspirado en el siglo XVII, con líneas depuradas y grandes ventanales que le permitían disfrutar de las bellas vistas al jardín y al río desde su interior. La fachada no era tan espectacular como su primera casa, pero él encontraba en sus paredes sencillas una armonía y una naturalidad que le permitían sentirse en paz.

The Panelled Room (La sala de los paneles) destacaba por la sencillez de sus paredes, por la claridad de sus tonos y por la armonía del conjunto⁸⁷⁵. La casa que tenía techos muchos más bajos que la *Red House*, tendiendo a tener un diseño más austero y menos medieval, a nivel arquitectónico y en su interior. En esta habitación vemos que su deseo de una habitación sencilla y con equilibrio a nivel decorativo se pone de manifiesto. Se puede destacar el uso de muebles de su propia empresa, los estampados vegetales de las telas de sus sillones en tonos azules y de las baldosas de la chimenea llegan a unir estéticamente la sala. Morris decora la habitación con pocos elementos ornamentales, usando: algunos cuadros, paneles, jarrones y mesas y dejando amplitud de espacio. La luz, que entraba por los grandes ventanales que se abrían al exterior, no quedaba ensombrecida por las cortinas de las típicas casas victorianas. Esta habitación destaca por el uso del color blanco que le daba amplitud y el uso de tonos azules que

⁸⁷⁴Vid. Anexo C4.

⁸⁷⁵Vid. Anexo C5.

transmitían tranquilidad y sosiego. Este hogar sencillo era un ejemplo físico de lo que Morris deseaba transmitir al resto de la población, pero su sueño quedaba limitado a los sectores más adinerados, lo que era una frustración para el creador.

En el dormitorio del decorador, destaca la bella cama con dosel y madera tallada⁸⁷⁶. El mueble del siglo XVII destaca por su gran tamaño y por su sólida construcción. La cama ya encontraba en la casa cuando Morris se mudó. La cama que resulta oscura por su madera robusta está decorada con cortinas laterales, decoradas por su hija May, en las que aparece el típico estampado del diseñador, *Trellis*, pero con una ornamentación animal y vegetal de clara influencia medieval. La parte superior del dosel está decorado con un bastidor en el que aparece un poema ilustrado, con la misma escritura gótica que su padre usaba cuando editaba libros medievales o de temática medieval. El bastidor contenía un poema que el propio Morris dedicó a su amada cama, que su hija también diseñó y bordó junto a su madre. May Morris, que compartía con su padre el concepto de trabajo cooperativo y el estilo Prerrafaelista, era capaz de comprender las formas de la naturaleza y trasladarlas a su propio lenguaje artístico, al bordado.

Los bordados de la colcha, también diseñados por su hija May, fueron realizados por su esposa Jane cuando Morris ya había fallecido. Jane firma *Si Je Puis* (Si puedo), una consigna que ya aparecía en las vidrieras de la antigua casa familiar, *The Red House*. Los bordados de la colcha dejan a la vista detalles de la naturaleza, como si se pudieran hablar de una pradera, algo que no solían parecer en las obras más tradicionales. La inclusión del agua del río Támesis, como una onda azul y la representación de pájaros e insectos de una forma novedosa, logran crear sensación de movimiento. La cama representa la integración en el diseño y en la elaboración de la misma. Aquí participaron el gran creador con su poema, su hija May Morris, que era diseñadora y experta en bordados, y su esposa Jane Morris quien había adquirido gran maestría en la ejecución de sus obras, además de otras damas amantes de los bordados, que la ayudaron.

El resto de habitación tenía a diferencia de su primera casa, papel en las paredes, cortinas gruesas y oscuras que le permitían crear un ambiente más propicio al descanso. Los estampados de las paredes, con el clásico estampado *Willow* (*Sauce*) en tonos

⁸⁷⁶Vid. Anexo C6.

azules oscuros, y las cortinas de tonos azules con un complicado diseño floral en tonos brillantes era un fondo perfecto para que la cama destacara, resaltando por el tono claro de sus tejidos y por el intrincado bordado. Se puede decir que la composición aparece como si fuera una antítesis donde la oscuridad es lo que rodeaba al creador, que descansaba en un lecho lleno de vida y de luz.

En su poema a la cama, Morris canta a la vida, a las estaciones y a las sensaciones que estas traen al cuerpo y al espíritu⁸⁷⁷. Morris se refiere al hogar, a su casa vieja, y a la cama como el espacio donde se encuentra el calor y el cariño, donde descansa el cuerpo y el alma. El autor, haciendo uso de una rima sencilla con pareados, introduce formas arcaicas a su poema, dejando constancia de su deseo de unificar el espacio temporal en el que se creó la cama con el lenguaje usado para alabarla. La vida del poeta aparece en este poema como una serie de experiencias que le han dejado cansado y ávido del descanso. La vida de Morris aparece como un paralelismo con su lugar del descanso, anclado en el Medievo, rodeado de naturaleza y de belleza, de artesanía y diseño, cantando de forma artística y poética a la calidez de su hogar y de sus objetos decorativos.

Por último, nos encontramos con una foto del estudio de William Morris, poco tiempo después de su muerte⁸⁷⁸. Este estudio era, por su sencillez, el espacio más cercano al autor, que rodeado de libros, pasaba largas horas deleitándose entre las páginas de los mismos. La colección era muy amplia, destacando en un primer plano un libro con ilustración medieval, como si su lectura se hubiera pausado al comienzo de un capítulo.

La profusión de libros en este estudio muestra el orden y la organización que Morris mantenía en sus investigaciones y estudios. Las estanterías llenas de libros no dejaban espacio a la decoración, convirtiéndose en una de las mejores colecciones de libros de la época. Recordemos que los libros más antiguos le servían de inspiración y de modelo para las obras en su imprenta, y que además había gran cantidad de manuscritos iluminados que estudiaba y copiaba, siguiendo los gustos de su época. Las mesas de la estancia estaban llenas de otros libros de distinto tamaño, y que aparecen agrupados, como si Morris siguiera estudiando, formándose hasta el final de sus días. La labor intelectual del autor, quedaba limitada a este espacio en su hogar, un espacio

⁸⁷⁷Vid. Anexo 5B.

⁸⁷⁸Vid. Anexo C7.

donde Morris dejaba fuera el mundo moderno, para adentrarse en el pasado a través de la literatura y de la compañía de sus amados libros. La habitación carecía de decoración excepto por algún cuadro, la chimenea, varias mesas, un sillón y uno de sus propios diseños para la decoración de las paredes.

El estudio, al igual que su dormitorio eran lugares para la privacidad, para la tranquilidad y el sosiego, al que huía tras haber permanecido trabajando en el moderno Londres, tan alejado de su mundo ideal que estaba anclado en el pasado, rodeado de naturaleza y de belleza. El hogar se convertía ahí en ese espacio donde el espíritu creador se expresaba con fuerza, dejándonos descubrir parte de su subconsciente, al poder dar forma a su mundo ideal.

Carl Larsson

Larsson también comienza a crear su hogar artístico tras recibir *Lilla Hyttnäs* en 1888. Tras un año de reformas, la familia pasa los veranos allí hasta 1901, cuando se muda definitivamente junto con su familia numerosa. Este hogar le recuerda desde un comienzo a Grez, a ese maravilloso periodo de su vida donde encontró la paz, el amor y el éxito profesional⁸⁷⁹. El hecho que el artista represente su hogar con acuarelas responde al gusto de la época pues solía tenerse un álbum que retrataba el hogar. El pintor, además, trata de introducir elementos personales que dieran un poco de vida a las imágenes de su hogar. Es por ello que introduce a sus hijos, a su esposa e integra la casa y la naturaleza de forma que ambas se comunican.

La acuarela *Lilla Hyttnäs*⁸⁸⁰ fue realizada en 1894, cuando la casa ya había sido reformada pero sólo para residir durante periodos vacacionales, por lo que no es extraño que, durante ese tiempo, la representara casi siempre en verano. La casa aparece medio sumergida en la naturaleza del jardín, integrándose en perfecta armonía, por lo que deja de manifiesto la importancia que la naturaleza tenía para su hogar. La fachada principal aparece mostrando los colores tradicionales de la región, *Falu rödfärg*, que en combinación con el blanco de las ventanas hace destacar los espacios en los que la casa se abría al exterior. La entrada bajo un pequeño porche queda tapada en cierto modo por la frondosidad de dos árboles, que parecen alzarse jóvenes y fuertes hacia el cielo. El jardín de los Larsson era un lugar de reunión, de placer y de vida familiar, por lo que

⁸⁷⁹LARSSON-GÅRDEN, Carl; RYDIN, Lena; PETERSON, Nisse. *Carl Larsson-Gården: A Home*. Sundborn, Dalaförlaget, 1994, p. 14.

⁸⁸⁰Vid. Anexo C8.

al representarlo como algo vivo, le concede una frescura natural. Este jardín no aparece como el jardín inglés donde diseño y sensibilidad están aunados. Lo que vemos es una naturaleza que surge libremente, que no ha sido transformada por el hombre desde hace tiempo, lo que podía deberse a la reciente llegada de la familia tras el invierno o al deseo de dejarla brotar de forma natural.

Los grandes ventanales pertenecían al primer estudio del pintor, que al necesitar de luz natural, se abrían al exterior. La madera con la que se cubre y con la que se hace la ampliación, posterior a esta acuarela, sigue la tradición de la región, donde el uso de piedra o ladrillos estaba más asociado con la gran ciudad. La decoración exterior de la casa se realizaba con madera de color claro o en otro color oscuro, creando un contraste, para que no se rompiera con el estilo original del hogar, que estaba influenciado por las formas tradicionales de la región.

Siguiendo con los movimientos de la época, en los que el hogar se iba convirtiendo en un reflejo del artista que lo habitaba, y siguiendo el pensamiento de Morris y otros pensadores de su tiempo, como Ellen Key; nuestro creador comenzó a crear un hogar cuyo interior era el reflejo de su sueño creador.

La realización de su libro *Ett Hem*⁸⁸¹, sirvió para poder mostrar su intimidad y cómo un estilo de vida diferente, el del artista, se podía lograr a través de la sencillez y de cierto sentido estético. Larsson se presenta mediante su escritura en prosa como un escritor cauto, que quiere hacer partícipe de sus diseños e ideas a un público poco acostumbrado a esa estética tan alejada de lo impuesto por la sociedad. Su forma de dirigirse al público es de forma sencilla y modesta, sin usar un lenguaje demasiado culto y sin querer imponer lo suyo como lo mejor. La escritura que emplea hace que el lector piense que la remodelación de la casa y su decoración pueden estar al alcance de todos. Es decir, su conexión con el lector la logra mediante la sencillez de su discurso.

Los ingresos que invirtieron en *Lilla Hyttlös*, una casa de escaso valor por el mal estado de su interior y exterior, lograron su fin. Es por ello que el escritor se atreve a dar esta explicación, a lo que él se refiere como pequeño sermón sobre el hogar. Aunque es consciente de que otros han dado ya explicaciones de cómo se lograba crear un hogar, él es el que puede hablar desde la experiencia. Larsson se queja de las dificultades que su tiempo impone al hombre que quiere vivir en la sociedad, pero artísticamente. La vida

⁸⁸¹Vid. Anexo 5C.

gira por entonces en torno a lemas como los de la sencillez y la corrección, o por el contrario, por el de dejarse llevar por el lujo de la industria del mal gusto. El estilo de vida del campesino y su familia, que con un poco de pintura roja dan vida a una estancia hasta entonces aburrida, se convierte en el sueño del hombre de la ciudad. La capacidad de impregnar el hogar con la personalidad y las obras de artesanía de su dueño, son los que en realidad crean un hogar para nuestro creador.

El discurso de Larsson está en contra de la decoración artificial de los hogares que no cambiaban y que se quedaban estancados; en contra del uso de productos baratos que tan sólo aparentaban un lujo antiestético, que sólo contribuyen a enriquecer a los dueños las grandes fábricas y empresas. La vida de esas personas está girando en torno a la industria moderna y mísera, que responde a los intereses de los sectores más adinerados de la sociedad. Desde nuestra perspectiva, la crítica que hace contra la industrialización de las ciudades y la desaparición de las formas tradicionales de vida, es muy similar a las que hiciera el movimiento de las *Arts and Crafts* y su precursor Morris.

En Larsson, el granjero y su familia son los que tratan de dejar un sello personal en todo aquello que realizan, dejando a su vez que la casa y sus elementos tengan ese toque artístico que sólo la mano del hombre les puede dar. Esta referencia al artesano, a las artes aplicadas y a la reutilización de los objetos es muy cercana a lo que Morris defiende en sus escritos y diseños. La casa tradicional tenía esos elementos que su hogar trataba de reinterpretar: las telas bordadas a mano, las camas construidas en la pared decoradas con bellas cortinas caseras, los asientos y bancos robustos pero decorados con sensibilidad, los artículos del hogar que heredados y marcados por el tiempo, mantienen su solidez, por lo que permanecen en la familia por muchos años. Lo mismo ocurre con los exteriores de las casas de madera, donde abundan los elementos artísticos que le dan personalidad. Las buhardillas, las antiguas ventanas decoradas y las decoraciones en madera que salen de los tejados, vistiendo el hogar tradicional, y dándole un aspecto bello y particular.

La unión de elementos tradicionales como forma de expresión de las necesidades de la comunidad hace que se asocien automáticamente las raíces del hombre, la unión con la vida del campo, con lo cercano al espíritu como respuesta a la subjetividad del hombre. El ser humano que suele ver con ojos benevolentes el pasado, idealizándolo;

pasa a tomar esas formas estéticas tan arraigadas en la tradición como una manifestación de su espíritu, como una forma de sentirse parte de la comunidad, participando en lo universal.

La publicación de sus libros es una combinación de textos en prosa y de láminas de alta calidad, en las que se reproducen sus cuadros. El pintor realizaba su obra pictórica de forma similar a la que hacía cuando escribía. Su deseo no era otro que el de presentar de forma artística instantáneas de su hogar y de su vida familiar en sus pinturas; mientras que en sus textos nos hace partícipes de lo que podemos considerar pequeños cuentos, en los que lo anecdótico se mueve en torno a unos personajes conocidos, su familia, que según el momento guardaba más o menos relación con la pintura.

Los textos de sus libros *Ett Hem*, no fueron comprendidos ni aceptados en países como Alemania o el Reino Unido, por lo que se hicieron adaptaciones de sus textos, acercándolos al gusto de los lectores. En estos dos países, por ejemplo la obra pictórica se entendía mejor que la literaria, pues tenía un valor universal que le permitía ser aceptada mejor que la obra literaria⁸⁸². Es por ello que se puede decir, como ya defendiera Mitchell, que la cultura visual apela a la memoria y a la fantasía, por lo que es más cercana que la cultura literaria. Se puede considerar, desde nuestro punto de vista, que la universalidad del hombre queda limitada cuando no se disfruta o se entiende una obra literaria o poética por razones sociales o culturales.

Su capacidad de captar lo divertido o anecdótico en la literatura también aparecía en su obra pictórica, *La esquina de castigo*⁸⁸³, donde su hijo Ulf tras ser castigado y enviado al salón, es retratado de forma que del espectador surge una sonrisa. El humor aparece como una posibilidad muy desarrollada en el siglo XIX, cuando los periódicos hacían críticas sociales y aparecen ilustraciones y caricaturas de personajes o de eventos atractivos para la sociedad. Su actitud positiva en la pintura se ve también en su obra literaria, pues aunque narra todas las dificultades sufridas en la infancia, trata de introducir un matiz de color o diversión por medio de imágenes y detalles más divertidos. Si estudiamos el cuadro en el que se muestra la imagen de su hijo Ulf, vemos que este parece el motivo central de la composición, por ser el único personaje

⁸⁸²HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Carl and Karin Larsson: Creators of the Swedish Style*. Londres, V & A Publishing, 1998, p. 203.

⁸⁸³Vid. Anexo C9.

representado, pero su posición no está centrada dentro del cuadro. Aparece sentado a un lado de la habitación, sentado en una silla con gesto acongojado y un lenguaje corporal muy típico de esas circunstancias. El centro del cuadro es la habitación en sí, la puerta profesamente decorada con dibujos e incluso texto del artista. La armonía en la decoración de esa pared llega a un equilibrio logrado a partir de la posición de objetos como lámparas, cuadros, sillas, chimenea y reloj de pared. Igualmente hay una importante armonía de colores, siguiendo el estilo gustaviano, que se ven marcados por la perspectiva con la que el pintor introduce la situación, dejando a nuestra libre elección la posibilidad de elegir la lectura del cuadro como una escena costumbrista o como una representación de cómo lograr armonía en un hogar que tiene vida. La estructura compositiva destaca por una disposición ordenada de muebles, cuadros y objetos decorativos que logran aportar equilibrio y claridad.

Su capacidad de retratar a niños en situaciones o circunstancias que nos parecen cercanas a nuestra infancia, hace que el espectador se sienta identificado con la obra. Como ya se ha comprobado anteriormente, Carl Larsson se acercaba a la pintura de artistas e ilustradores alemanes en la representación de niños en forma de imágenes idealizadas y acogedoras. Es decir, recoge la tradición de otro país y la introduce en su pintura como: las técnicas aprendidas en Francia, el pensamiento de las *Arts and Crafts* del Reino Unido, la perspectiva y coloración de influencia japonesa; mezclándolo todo con lo que él consideraba típico o característico de la región de Dalarna. Analizando todo esto podemos llegar a la conclusión de que su estilo personal se encuentra muy marcado por viajes, lecturas, influencias, gustos y movimientos tanto internacionales como nacionales⁸⁸⁴. Todo esto le permite hacer una representación particular de lo nacional.

Lo significativo de Larsson es que el tema es universal y tiene la posibilidad de mostrar a la sociedad lo que esta quiere ver representado, pues lo importante no era que tomara los colores de cierta región, ni que usara un estilo característico de su país. El creador sabe leer lo que la sociedad necesita y puede presentárselo de forma novedosa, con una perspectiva personal. Lo mundano y cercano al hombre contribuye a acercar al espectador a estos temas tan cotidianos y universales como: la vida del hogar, la cercanía con la naturaleza y la familia con hijos.

⁸⁸⁴Cfr. GUNNARSSON, Torsten. *Käre Calle Larsson: Breven, prinsen och de berömda verken*. Estocolmo, Max Ström, 2009, p. 255.

Carl Larsson se relaciona con su entorno doméstico y natural, dejando claro que esto es lo más interesante en su vida, pues en él situaba a sus seres queridos y a las personas con las que interactuaba. Su capacidad de descubrir colores, tonalidades y una luz a veces cambiante es la que permite que sus personajes aparezcan rodeados de una armonía y una paz interna, es decir, le permite mostrar el espíritu del retratado. Si estudiamos el cuadro *El lugar de descanso en el salón*⁸⁸⁵, vemos que lo más importante en esa representación no es lo retratado, en este caso un cuarto y un perro; sino el ambiente, el entorno lleno de paz, tranquilidad y armonía que le rodea. Como en la obra anterior, el protagonista aparece a un lado de la habitación y parece, como en el retrato de su hijo Ulf, que el motivo del cuadro se ha desviado de la realidad, se transforma al plasmar el ambiente que rodea a un personaje. En ambos casos se muestra la belleza de los recintos, la armonía de los colores, los detalles característicos de la decoración particular y personal. La familia Larsson trataba de buscar la armonía espiritual rodeándose de sencillez para centrarse en lo verdaderamente importante, la familia, el amor y la paz.

Estos dos cuadros pertenecientes al libro *Ett Hem*, muestran claramente que el estilo de vida de los Larsson no era aburrido, ni pobre, sino rico por la cercanía con los hijos o sus seres queridos. Estos dos cuadros de la habitación cuentan con una grand chimenea de porcelana, muy tradicional en el país. La chimenea tenía gran importancia en los inviernos fríos de Suecia y aquí vemos como su calor parece salir y expandirse por la habitación. No es porque las puertas aparezcan abiertas mostrando la riqueza de colores y tonos de su interior, sino porque hay una decoración semejante a la de la porcelana de la chimenea, que el pintor plasma en las paredes de las habitaciones. Es decir une un elemento decorativo con otro más funcional creando una armonía y una sensación de vida en esas flores decorativas que se extienden desde la porcelana a las paredes.

Además, vemos algunas formas de pintura dentro de la pintura, como ocurre cuando pinta las paredes con adornos o las puertas añadiendo textos, como ya se ha visto cuando se hablaba de su labor decorativa por influencia de las *Arts and Crafts*. Sus pinturas dentro de la pintura, sus puertas y ventanas que son ventanas con paisajes exteriores o que reflejan la atmósfera interior, son muy importantes para crear un

⁸⁸⁵Vid. Anexo C10.

ambiente, una profundidad que traslada al espectador dentro del cuadro, dentro de la habitación.

Estudiando las tonalidades de estas dos obras, podemos pensar de forma automática en otra habitación: la de la sala de paneles de Morris, pues la sencilla disposición de los muebles, la forma de decorar y las tonalidades elegidas nos llevan a poder compararlas. En ambas salas había una armonía entre muebles y espacio, entre luz y ambiente que sorprendía a la sociedad de finales de siglo, mostrando una alternativa en la que la sencillez comenzaba a asociarse con el buen gusto.

En otra obra muy característica del artista, *Sondagsvila (El descanso dominical)*⁸⁸⁶, somos testigos de una forma novedosa de presentar un retrato. La persona retratada, Karin Larsson, está oculta por un mueble y descansa sobre un sofá en su taller de costura. Lo único que podemos ver de ella son sus manos, sus piernas y parte de su delantal, quedando a nuestra imaginación el descubrir si la que aparece retratada en una puerta corredera dentro del taller de la casa es ella o no. Este es un claro ejemplo de perífrasis visual, puesto que aunque se trata de una obra en la que aparece su esposa, pero se evita la representación directa de la misma. Asimismo, se usa la representación de un cuadro dentro del cuadro, es decir, el retrato de ella que mira directamente al artista desde una puerta corredera, consiguiendo una perspectiva lograda y original. Aquí hay espacio para la representación del ambiente que se ve dominado, otra vez, por la armonía y la tranquilidad de un domingo, por la actitud paciente de sus manos, el ambiente ordenado y quieto. Los colores tradicionales de la región Dalarna y los muebles artesanales, tan típicos y prácticos para la familia, aparecen dispuestos de forma singular.

La utilización de muebles artesanales, la presentación de elementos tradicionales del campo como el hacha, junto a la puerta, el uso de tejidos bordados y diseñados por su esposa y las delicadas flores en un jarrón sobre la mesa, nos llevan a reconocer la imagen de un hogar vivo, personal y sensible al espíritu humano. Carl Larsson llega a su público al publicar imágenes íntimas de su hogar, por presentarlo como un hogar real, en el que lo natural es disfrutarlo. Por ello, consigue crear un modelo a seguir no sólo por sus compatriotas, sino que llega a trasladar con sus imágenes, sensaciones cercanas al alma: el deseo de formar parte de esos espacios hogareños, tan llenos de armonía.

⁸⁸⁶Vid. Anexo C11.

La creación de espacios singulares, fuera de lo común por la riqueza del espacio, por los colores empleados, por la originalidad de su ejecución es algo que abunda en su hogar, *Lilla Hytttä*s. La obra *La habitación de papá*⁸⁸⁷, es un claro ejemplo del uso del espacio y del diseño original de muebles, de su gusto por presentar las obras desde una perspectiva original y de realizar autorretratos. Aquí nos encontramos con el dormitorio del pintor, un dormitorio en el que el cuarto gira alrededor de la cama que se encuentra en el centro de la habitación y que está creada especialmente para ese espacio. Podemos ver una similitud entre la forma de organizar el cuarto y la forma de organizar su casa. Para el artista, desde un principio, la casa era una obra tan suya como sus pinturas. Si su casa era como su arte, sencillo y armonioso, el ambiente que se captaba en sus obras debía ser a la vez una copia idealizada de la realidad.

Este hogar que albergaba a tantas personas, por la gran cantidad de hijos y de personal de servicio que tenían, debía ser un hogar práctico y con elementos muy pensados. Es por ello que vemos estanterías muy altas que ayudan a almacenar a la vez que añaden ligereza al ambiente. Hay una repetición de tonos a lo largo de la casa que crean cierta armonía y ejemplos claros de la colaboración creativa entre Karin Larsson y su esposo; como los tejidos que rodean a la cama, que son hechos de forma artesanal por su esposa. Los Larsson, como ya ocurriera en el caso de los Morris, colaboraban, dependiendo de sus habilidades para dar un carácter personal y único a sus obras, dejando espacio a la creatividad, al diseño y a la realización de obras de gran belleza en las artes aplicadas.

En esta obra aparece otra vez, como protagonista, la propia habitación, aunque el pintor se introduce en un segundo plano, en el fondo, a modo de autorretrato, mirándose en un espejo. Si la habitación es más importante que el artista, se puede pensar que la considera otro personaje más, uno que permite que surjan todos esos momentos, que cambia y se adapta a lo largo del tiempo. Se puede notar algo que se suele repetir en sus obras, la tendencia a crear espacios abiertos, habitaciones comunicadas y puertas o ventanas que sirven para introducirnos a otra habitación o espacio completamente diferente en estilo, detalles y funciones. Si cada habitación dentro de su casa es diferente pero se comunica con la otra, podemos pensar que hay una especie de metáfora. Si el hogar es como su obra y su casa está viva para él, entonces su hogar es como su familia y cada habitación es como uno de los miembros de la misma; pues entre todos existe

⁸⁸⁷Vid. Anexo C12.

una relación, el amor que ponían en la creación de los ambientes y muebles, y el gozo de sentirse partícipes de su gran obra, el hogar artístico.

Por último analizamos el estudio del artista en su obra *La mitad del estudio*⁸⁸⁸. Carl Larsson tenía al principio este estudio, pero al hacer una ampliación de la casa, ve necesario crear otro nuevo, por necesitar un espacio mucho más amplio, pues le era imposible realizar sus pinturas monumentales en un espacio tan pequeño. Cuando dejó el estudio aquí retratado este se convirtió en el lugar donde su esposa puso su telar para trabajar y donde sus hijos estudiaban. Hemos seleccionado esta imagen porque retrata un espacio más de la casa, no tomando el estudio posterior por no considerarlo originario de su hogar, sino una construcción guiada por una necesidad laboral. *La mitad del estudio*, como bien indica el título se refiere en realidad a la misma habitación que aparece retratada en el cuadro *El descanso dominical*⁸⁸⁹, lo que nos permite hacernos una idea de la habitación en su totalidad, si estudiamos ambas láminas. Además contamos con unas líneas de su libro *Ett Hem*, en las que él mismo habla de su estudio y que estudiamos a continuación.

Esta habitación⁸⁹⁰, al igual que el resto de la casa tenía elementos ornamentales en sus paredes, pero aquí encontramos un friso decorado con dibujos de inspiración religiosa que representan distintas etapas de la vida de Jesucristo. El friso adquirido por el autor, era antiguo y había sido realizado por campesinos, pues representaba a los personajes secundarios con ropa de época. Su belleza no llega sólo por la estética, que aunque bello, en comparación con los frescos de Giotto, para Larsson tenían un valor especial por ser una obra artesanal que reflejaba el espíritu artístico rural del siglo XVIII en Suecia.

El escritor nos describe la habitación remarcando aquellos objetos que más importancia tienen para él, aquellos que son antiguos, que han permanecido ya en uso mucho tiempo y que seguramente pueden resistir muchos más años. Su deseo de valorar lo bien hecho, lo que tiene una tradición popular, que para él es rica y debía estar más valorada, es bastante singular.

⁸⁸⁸Vid. Anexo C13.

⁸⁸⁹Vid Anexo C11.

⁸⁹⁰Vid. Anexo 5D.

El color del estudio⁸⁹¹ se extendía a elementos como cojines o telas con bordados, que eran realizados por su esposa, pequeños arreglos florales que estaban dispuestos por los distintos rincones de la casa, muebles con un marcado carácter artesanal, por su construcción sólida y fuerte. La decoración de los mismos quedaba limitada a ciertos colores que ya estaban presentes en el hogar, como eran el rojo y el verde.

Las ventanas sin cortinas se abren al exterior, los instrumentos usados por el artista para la elaboración de sus propios lienzos aparecen a un lado, junto a unos cuadros que están apilados en el suelo, creando un ambiente en el que se ven las distintas etapas del trabajo de un pintor. La mesa aparece llena de papeles, con cajas de pinturas y junto a la mesa dos asientos, un sillón sólido en tonos tostados, y un taburete pequeño, pintado en verde y con un cojín bordado en un azul fuerte. Junto al taburete, hay un lienzo sobre un caballete, con un cuadro sin terminar en el que aparece una niña pequeña sentado con una muñeca y una flor.

Larsson podía haber representado su estudio o su casa de otra manera, quizás con más orden, pero lo que Larsson quería transmitir es que su hogar era un hogar vivo, un hogar que se disfrutaba. Cuando describe con sus palabras de forma orgullosa la fortaleza que tienen algunos de sus muebles antiguos, como la mesa o el sillón, lo que está haciendo en realidad es referirse a la calidad con la que trabajaba el artesano, a la calidad de lo añejo, que abraza al hombre haciéndolo parte de su historia. Su capacidad de tratar de dar una vida renovada a un mueble con una capa de pintura, de decorar una habitación dejando que los bordados modernos de su esposa se unan con lo antiguo, y el deseo de usar el espacio para vivirlo, es lo que hace que su obra llegue al público, transmitiendo más por sus imágenes que por sus palabras.

En Larsson, su capacidad de: captar el instante, la perspectiva, el ambiente y de darle un toque personal, es la que se convierte en su forma de transmitir artísticamente lo que también predica con sus textos. Su hogar era especial por muchas razones, pero ante todo por ser sencillo y natural, llegando a crear un mundo idealizado con la mirada puesta, de alguna manera, en el pasado. La pareja reinterpreta lo tradicional con un toque de modernidad, algo que les llegaba de los movimientos internacionales

⁸⁹¹Vid Anexo C13.

coetáneos. Renovaron la estética del hogar sueco a partir de entonces, y su influencia se extendió a nivel internacional.

Alexandre de Riquer

Alexandre de Riquer nació en Calaf, en la provincia de Barcelona, hijo de una familia noble que residía en una casa solariega. De joven, el muchacho disfruta de su vida en el campo durante los primeros años, rodeado de bosques, de una flora y fauna muy rica. Su cercanía a la naturaleza le marcó el resto de su vida y, tras mudarse a distintos lugares, vivió en Barcelona con su madre, mientras estudiaba⁸⁹².

Tras casarse con su esposa, ella hereda una vivienda de dos plantas y con mucho espacio en el centro de la Barcelona antigua. Riquer a diferencia de los otros dos creadores, no tuvo la suerte de poder dejar constancia de la belleza de su hogar por distintas circunstancias. La primera fue que con la llegada del Novecentismo, la estética modernista que él promulgaba queda pasada de moda, no siendo del gusto de sus contemporáneos. El diseñador, que defendía su estilo modernista, no fue capaz de cambiarlo o adaptarlo, apartándose del nuevo estilo que se impuso en Cataluña. La segunda razón, es porque se mudó a Mallorca, abandonando Barcelona y la que fuera, hasta entonces, su casa taller. Quedan pocas referencias de su hogar, que acogía a una familia muy numerosa, pero sí que quedan algunas descripciones de personas que lo visitaron y algunas fotografías que podremos usar para analizar lo que debió ser su hogar barcelonés.

Muchas eran las personas que visitaban la casa-taller del escritor y artista, quedando todas deslumbradas por su belleza y por el enclave en el que estaba situada, muy cerca de la catedral⁸⁹³. Su estudio era para una de sus visitantes, Aurora Bertrana, como un templo, que despertaba en sus visitantes gran fervor y donde el tiempo parecía detenerse. El espacio embrujaba a las personas que lo visitaban pues todo lo que quedaba en su interior parecía irreal, por la magia y la luz que también desprendían las piedras de la catedral. Su descripción aparece llena de emociones, dejando a un lado la típica descripción de un espacio, lo que nos hace pensar que Riquer había conseguido crear algo muy personal y poco habitual en ese lugar.

⁸⁹²Cfr. RIBA I GABARRÓ, Josep. 'Els molins fariners de l'Anoia en els vessants del Llobregat i del Segre', *Miscellanea Aqualatensia*, núm. 7, 1995, pp. 337-348, [en línea]: <http://www.raco.cat/index.php/MiscellaneaAqualatensia/article/view/130580/180642>, [Consulta: 10 octubre 2015] .

⁸⁹³Vid. Anexo 5E.

Su taller era una escuela que estaba abierta a todos los que quisieran aprender o disfrutar de la belleza que ahí almacenaba⁸⁹⁴. Otro de sus visitantes, Eugeni d'Ors, lo describía como un lugar donde la vista era maravillosa por la cercanía con la catedral. Para este joven artista, la casa contaba con varias partes como el estudio, la biblioteca y las colecciones, que al parecer siempre estaban abiertas para que se pudieran formar las nuevas generaciones.

Contamos con muy pocas imágenes reales del estudio, que hoy en día aparece marcado por el tiempo y por un vacío que lo aleja mucho de ese museo donde se acumulaban obras de arte y de literatura⁸⁹⁵. Podemos reconocer algunos elementos que asociamos con los ideales de William Morris, los techos altos nos recuerdan a los que había en su *Red House*, por lo elaborado de los mismos y por su deseo de imitar la estética medieval. La puerta principal, que estaba revestida de piedra y con un arco que parece mixtilíneo, siguiendo la estética de su amado gótico, le daba un carácter muy especial a la estancia. Una de las paredes tenía un friso pintado en el que sobre un fondo rojo aparecía un escrito de estilo gótico. El suelo de baldosas hidráulicas estaba decorado con dibujos que, a su vez, estaban decorados con otra cenefa que nos recuerda al espacio que creó para el Círculo del Liceo y que simulaba el efecto de una alfombra. Junto a la puerta principal encontramos un arco de medio punto en el que había una pequeña estancia y una chimenea revestidas con porcelana decorada. La escalera tenía decoración en la madera que cubría los laterales de los peldaños, con un intrincado trabajo de ebanistería que nos recuerda al gótico español, mientras que la barandilla tenía una decoración en la que se combinaban formas modernas y del rococó, con pequeñas columnas salomónicas talladas.

Esta imagen de la estancia nos lleva a una conclusión, que Riquer era un creador de espacios donde el eclecticismo estaba patente. Su contribución en el estilo quedaba patente por su gusto por el gótico, por la decoración con frescos en el friso, por el diseño y uso de baldosas hidráulicas; y por querer tener una estancia amplia y con mucha luz.

Pero como hemos visto por el estudio de los otros dos artistas, Morris y Larsson, la decoración era muy importante para crear un ambiente⁸⁹⁶. La siguiente imagen nos

⁸⁹⁴Vid Anexo B14, segundo texto.

⁸⁹⁵Vid. Anexo C14.

⁸⁹⁶Vid. Anexo C15.

muestra una fotografía de la familia en ese mismo espacio del estudio. Los seis hijos y pareja, Riquer y su esposa, posan en una instantánea relajada, apareciendo en una postura nada convencional para un retrato de familia. El hecho que se retratara a la familia de esa manera nos lleva a pensar que quizás la vida en la familia del artista era, como en el caso de Larsson, una vida donde los hijos disfrutaban de libertad. En la imagen, todos disfrutaban del espacio del artista, su estudio, y junto a ellos quedan retratados cuadros, e incluso un piano, que seguramente tocaban tanto sus hijos como sus invitados. Un detalle quizás curioso es que los únicos que miran a la cámara son los padres, quedando todos los hijos mirando a la ventana. Si recordamos la vista de ese estudio, podemos imaginar a todos a esos visitantes y a los miembros de la familia pudiendo disfrutar de una vista de la catedral gótica de la ciudad.

En otra imagen se nos presenta la escalera del estudio con la familia y con elementos decorativos, que han desaparecido de la primera fotografía a color⁸⁹⁷. Aquí encontramos sobre la escalera una estantería llenas de libros y cuadros colgados. En esta imagen se puede ver que la luz que penetraba en la estancia era una luz poderosa, por lo que entendemos que este era el espacio en el que el artista trabajaba en sus cuadros, pues vemos un caballete con dos cuadros. La familia aparece representada aquí en el hogar, manteniendo quizás el orden de nacimiento de sus miembros, sin contar a los tres hijos que la pareja perdió y a otro más que nacía justo antes de la muerte de la esposa del artista. Entre los dos hijos más pequeños también aparece un cachorro de perro, que parece ser otro miembro más de la familia, al aparecer retratado. Estas imágenes nos recuerdan a esos momentos de la familia Larsson, y aunque aquí hay un posado, lo que sí que podemos descubrir es una armonía singular entre los miembros de la familia.

No hemos estudiado en detalle un elemento que parece clave para que esta casa fuera un hogar perfecto para Riquer, su cercanía con la catedral. Recordemos que en el texto de *Excalibur*, para el autor el bosque se asemejaba a una catedral, donde los arcos, las columnas y los elementos decorativos propios del gótico parecían reproducirse en espacio natural. Si la catedral y el bosque eran semejantes, entonces para Riquer el vivir cerca de la catedral era como vivir cerca del bosque, disfrutando de la piedra, que se volvía viva con la luz cambiante, que estaba llena de misterio, de magia y que afectaba su entorno. Recordemos que las catedrales crecían con la ciudad, pues se tardaba mucho en lograr terminirlas, y que su exterior a veces quedaba influenciado por su entorno, por

⁸⁹⁷Vid. Anexo C16.

la labor de los canteros, que lo dejaban reflejado como ejemplo de integración de obras y de espacio. Riquer disfrutaba de un hogar en el que estando dentro de la urbe de Barcelona, parecía saltar en el tiempo por la influencia del entorno de la catedral, su mayor inspiración y la de muchos otros que lo visitaban.

Síntesis de los tres creadores

Los hogares de estos tres artistas varían pero mantienen un elemento común, eran hogares para su disfrute, hogares abiertos, llenos de vida y de luz. Los espacios creados trataban de crear ambientes únicos en los que el espíritu del artista quedaba retratado. Hablamos de unos hogares donde la naturaleza estaba cercana o se introducía de distintas maneras.

En Morris la naturaleza se introducía a través de sus estampados y bordados. Asimismo dejaba que las ventanas se convirtieran en cuadros que enmarcaban paisajes de la naturaleza exterior, de su jardín y del río; es decir de una naturaleza cambiante y viva, como su espíritu creador. En Larsson encontramos una naturaleza cercana a su hogar que se introducía por centros florales, por bordados y por plantas que llenaban de color las ventanas, las cuales al igual que en Morris se abrían al exterior y le dejaban disfrutar de ese entorno natural y vivo como era el jardín y el lago, que le inspiraban. Finalmente, en Riquer encontramos que el exterior no es otro que el centro de la ciudad, el barrio y la catedral gótica. Riquer tenía una gran espiritualidad y para él la piedra de la catedral estaba tan viva como la naturaleza del bosque, es por ello que disfrutaba de su magia, que le servía de inspiración para sus creaciones literarias y artísticas.

Estos hogares tendían a huir de lo ostentoso y se mostraban como una alternativa a la vida de la moderna ciudad. Si unos vivían en el campo, otro vivía en la ciudad, hasta que marchó a Mallorca para disfrutar de una vida más tranquila y cercana a lo natural. Las casas artísticas eran casas en las que el espíritu de creatividad colectiva era esencial, los artistas que eran los principales diseñadores de estos espacios, confiaban parte de la labor a artesanos, participando también ellos mismos, sus familiares y sus amigos. Esto contribuía a la creación de espacios con personalidad, donde lo antiguo no era rechazado, sino valorado por su calidad y por un diseño, que alejado de lo industrial, rebosaba de personalidad y carácter. Aquí los espacios estaban llenos de vida por los

hijos que los creadores tenían, además de por las visitas de amigos y artistas que los llenaban.

Al tratar de comparar los estudios descubrimos que en todos queda impreso, en cierto modo, el espíritu del artista. Recordemos que Morris, en su casa de Londres, *Kelmscott House*, tenía un telar de gran tamaño en su dormitorio y que además poseía talleres en Londres donde trabajaba. En el estudio de William Morris se materializaban ideas, diseños y era ahí donde escribía sus obras literarias. El estudio de Carl Larsson era por el contrario un estudio en el que trabajaba en sus ilustraciones, en sus pinturas, donde realizaba muchos retratos, pero era en los espacios restantes de su hogar donde buscaba ese instante que le inspiraba, y se puede decir que el estudio se abría al hogar. Alexandre de Riquer resulta el más desconocido en este aspecto, somos conscientes de la limitación de material para analizarlo en detalle y sólo podemos hablar de lo que era para los que los visitaban. El estudio de Riquer era, según ellos, un lugar mágico e interesante donde la belleza se hacía singular por el enclave en el que estaba y por mostrar todos esos elementos que influían e inspiraban al creador, como sus libros, sus revistas, sus pinturas y obras de arte.

Si la casa del artista era una obra de arte, aquí tenemos tres grandes obras que por su estilo se acercaban más al hogar moderno, por su funcionalidad, que al hogar tradicional de esa época. La influencia de las *Arts and Crafts*, los lleva a querer participar en el diseño y la ejecución del mismo. La estética prerrafaelista, con el gusto por lo gótico se mostraba más en Morris y Riquer, mientras que en Larsson, aunque aparecía, se mezclaba con lo tradicional de la región de Dalarna, por lo que destacaba más su eclecticismo. La actividad estética de estos artistas trataba de identificar y de dar forma visible a las experiencias subjetivas, a través de los objetos decorativos que daban carácter al hogar.

El ser humano al reconocer cosas las hace partícipes de su propia vida. Al comparar, la mente trata de buscar similitudes y de recrear imágenes que hacemos nuestras. Cuanto más sencillo se hace un espacio más fácil es imaginarse en él, cuanto más acogedor, más fácil resulta sentirse vinculado, pues nos atrapa por su calidez, cuanto más artístico y personal, más entendemos que es una muestra de un espíritu creador que ha dejado su huella. Al reconocer la belleza de forma óptica asimilamos

como nuestra esa forma, que se hace universal en el ser humano, deseoso de tener un hogar personal.

6. Formas y representaciones de la naturaleza

La naturaleza ha sido desde siempre fuente de inspiración entre artistas y escritores, dando al hombre la posibilidad de imaginar en ella una vida alejada de la urbana. La naturaleza se manifestaba de muchas maneras en el Romanticismo tardío, pero tiende a tomar formas estilizadas y a inspirarse en la naturaleza más cercana, la que el hombre conoce mejor.

Entre los movimientos estéticos de la época destacan los Prerrafaelistas que deseaban imitar la naturaleza con todo detalle, pero esa naturaleza no era la de los realistas, sino una naturaleza espiritual, pues ellos la recreaban con un cierto grado de ilusión óptica. La naturaleza se sacraliza y pasa a ser representada con una fuerte influencia medieval e idealizada. El estudio de la naturaleza de estos artistas les llevaba a buscar una forma de representarla que se alejaba de la convencional, que estaba impuesta por las tradiciones literarias o artísticas. Los artistas de la Hermandad comenzaban pintando siempre la naturaleza en sus obras, pintándola siempre directamente, para pasar más tarde a representar las formas humanas o animales del cuadro. En la literatura se pasaba a pintar con palabras, a crear con sensaciones y con emociones, lo que nos transmitía una naturaleza que desde entonces aparecía viva y vibrante⁸⁹⁸.

Por otro lado aparecían los pintores que siguiendo la influencia francesa del *plain air* también trataban de captar la esencia de la naturaleza, de la luz y del ambiente. La importancia de este movimiento inclinaba a muchos a utilizar las acuarelas, en vez del óleo, por ser más ligera y poder representar mejor las formas delicadas y la luz.

La naturaleza se convirtió, por tanto, en protagonista y no en un elemento secundario que aparecía en poemas, cuadros, elementos decorativos, convirtiéndose en muchos casos en el motivo del cuadro y dejando de lado la pintura costumbrista.

⁸⁹⁸Cfr. LUCIE-SMITH Edward, CAHIL James. *The Pre-Raphaelite Brotherhood*. Londres, Cv Publications, 2012, p. 29-31.

William Morris

William Morris fue un amante de la naturaleza desde su juventud, cuando jugaba en el bosque cercano a su casa, o más tarde cuando, tras construir sus casas, trataba de buscar un espacio donde la naturaleza estuviera presente alrededor de la casa o en un gran jardín.

En su literatura hace referencia a la naturaleza de distintas formas: remarcando su importancia en conferencias, escribiendo poemas en los que le hace referencia o cuando narraba sus viajes por Islandia. Recordemos que la naturaleza no sólo aparece reflejada en sus obras literarias a través de palabras, sino que él trata de introducirla al ilustrar los textos de sus obras.

Morris deja patente su amor por la naturaleza principalmente en los diseños que realizaba en tapices, telas, papel y bordados; es decir, en todo lo relacionado con las artes decorativas. Su inspiración estaba fundamentada en sus casas de campo, encontrando en ellas, una manifestación distinta de las formas vegetales, lo que trataba de llevar a sus diseños. El diseñador la estudiaba cuidadosamente, para más tarde hacer un estudio de las formas artísticas antiguas, que habían tomado la naturaleza como referencia. Para él, la naturaleza se presentaba al hombre, como un ejemplo del trabajo y del diseño del Creador. En una época donde el hombre había perdido su conexión con la tierra y con sus raíces, Morris la veía como si fuera un antídoto espiritual para el declive moral, social y artístico que sufría la sociedad moderna.

El mundo de la literatura, del arte y del diseño parecía haberse empobrecido con la revolución industrial, pues la sociedad había perdido el gusto por lo bello y tendía a rechazar lo que no fuera considerado moderno. Estudiando la historia del arte se llega a la conclusión de que la mejor época fue la de la Edad Media, porque artistas y artesanos trabajaban en armonía y con una finalidad, la de glorificar a Dios a través del arte. Asimismo el hombre aun mantenía, en el Medievo, una relación cercana con la naturaleza y sus raíces culturales. Morris estudiaba las representaciones de la naturaleza en todo tipo de formas artísticas, tratando de aprender además las técnicas usadas, pues la calidad de los productos artesanales no se podía comparar con la de la industrialización.

En este anexo tratamos de presentar algunos de los pensamientos de Morris sobre el tema, en las conferencias que dio a lo largo de los años⁸⁹⁹. La primera cita pertenece a *The Lesser Arts of Life*, una de las conferencias en las que el autor defendía la importancia del arte, ya que debía inspirar las obras de arte y animar el espíritu del creador. Morris trataba de animar al hombre, al artista o al artesano para que estuvieran despiertos a la vida y que fueran conscientes de los cambios que ocurrían en su entorno, en este caso la naturaleza. Si lo que nos rodea cambia y se transforma, lo mismo debe ocurrir con el espíritu del hombre que debe crecer y mantenerse vivo, mirando al futuro. Si hablamos de futuro no podemos creer que él lo consideraba como positivo, pues su miedo era la deshumanización del mundo y la destrucción del entorno natural. Morris era un hombre que creía en el cuidado del medio ambiente y por ello trataba de usar los métodos tradicionales que usaban productos naturales, más apropiados para el medio ambiente. Podemos decir que nuestro creador fue uno de los primeros ecologistas, pues se preocupaba por los materiales usados para la producción de sus obras, ya que veía que la industrialización tenía efectos nefastos para el planeta.

La labor del hombre podía producir objetos bellos o feos, lo que tenía una relación directa con los modelos que copiaran. Si el hombre trabajaba fijándose en la naturaleza y siendo consciente de su importancia, todo lo que produjera sería bello. Por el contrario, si no se tenía en cuenta la naturaleza como fuente de inspiración y trataba de anularla, la creación no sería bella, sino vacía e insensible. Una obra de arte o un texto literario debía ser un reflejo del espíritu sensible, del subconsciente humano, pues de otro modo no llegaba a transmitir o inspirar nada.

Las formas naturales más conocidas y cercanas al hombre eran las que más le gustaban y le inspiraban en el logro de su objetivo, crear belleza⁹⁰⁰. Cuando se refiere a las flores y plantas más comunes, como las que mejor le servían de inspiración, debemos recordar que él la tomaba de la naturaleza de sus jardines y del campo de su Inglaterra natal. Morris trataba de animar a la sociedad a valorar su entorno natural más inmediato, lo que contribuía a construir una imagen emotiva, que más tarde se convertía en estética, por lo que llegaba a convertirse en una expresión del inconsciente colectivo.

⁸⁹⁹Vid. Anexo 6A.

⁹⁰⁰*Ibid.*, segundo texto.

*The Earthly Paradise*⁹⁰¹ fue una de las obras que hizo que los críticos consideraran a Morris como uno de los poetas más importantes del periodo. Su escritura se centra en las aventuras de unos errantes que buscan una tierra con vida eterna. El poema épico se divide en doce partes, representadas por los meses del año y en las que se narran cuentos escritos en verso. Cada una de las partes comienza con un poema dedicado a un mes y en el que se canta a las formas, a las sensaciones, a los pensamientos, o a los elementos más característicos de esa parte del año. Hemos seleccionado el mes de abril, por parecer cercano a la primavera que siempre representaba en sus obras plásticas. El poeta usa una estrofa con rima real, en la que aparecen siete líneas con pentámetro yámbico, como ya usara en su obra, *The Defence of Guenevere*. Este tipo de rima fue introducida por Geoffrey Chaucer en la poesía inglesa. Podemos pensar que Morris, influenciado por la lectura y estudio de Chaucer, trata de usar el mismo tipo de rima para recrear el periodo histórico en el que se sitúa la obra, la Edad Media.

El autor trata de retratar, como ya hicieran los poetas y artistas prerrafaelitas, las emociones y las sensaciones del despertar de la primavera, de lo que uno siente o se encuentra cuando llega esa estación. La primavera aparece como un comienzo, una esperanza y la oportunidad de olvidar lo pasado. El huerto está lleno de olor, y se puede pensar ya en la siguiente estación, la del verano, con sus lirios y sus rosas. También se olvida el duro invierno pero al poeta le llega el miedo, la inseguridad del otoño que se presenta algo triste cuando el día va decayendo, pero aun queda la semilla de la esperanza, el poder plantar y descubrir que la vida y la belleza volverán a resurgir. El poeta hace uso de figuras metafóricas como son el considerar que el sol no quema; o que la brisa, que es suave, transporta el olor del huerto. Abril tiene el poder de provocar emociones en el hombre, pero además el poeta le habla, por lo que podemos pensar en una prosopopeya, al mantener un diálogo con la naturaleza. En este poema, el autor no está dibujando o decorando con formas vegetales o plantas, está cantando a las emociones humanas, a aquello que el hombre reconoce como suyo y que es universal.

Tras estas estudiar esta dos primeras estrofas, hemos seleccionado otra del mismo poema pero con varias diferencias⁹⁰². La primera diferencia es la rima que combina seis versos con una rima simétrica o paralela, usando la sextilla. Esta forma simétrica o

⁹⁰¹Vid. Anexo 6B

⁹⁰²*Ibid.*, tercera estrofa.

paralela aparece también en muchos de sus diseños en el que sus partes se repiten estableciendo un ritmo en la expresión plástica.

Otra de las diferencias es que aquí sitúa a personajes mayores que se acercan a una mesa, situándolos en un espacio lleno de vida con flores y plantas, donde en la música de los pájaros, aquí comparados con las flautas, hay un lenguaje desconocido para el hombre. En esa mesa aparecen ciertos elementos que podemos relacionar con las artes decorativas, como son un aguamanil, una copa de color dorado y un tapiz de seda brillante. Todos estos elementos los imaginamos de gran belleza por los materiales usados ya que, a diferencia de la edad moderna, el hombre del Medievo disfrutaba de los objetos bellos. En medio de esa naturaleza llena de vida es como Morris comienza a narrar una de las historias de esos poemas, presentando un espacio decorado con una naturaleza suntuosa. Si pensamos que la naturaleza habla, mediante la música de los pájaros, un lenguaje desconocido para el hombre, podemos tomar el arte como un elemento que nos une la naturaleza, pues transporta al hombre a espacios mágicos, donde la sensibilidad humana consigue descubrir sus raíces antropológicas a través de las sensaciones.

Su labor en el diseño de papeles comienza en la década de 1860, cuando el gusto de la sociedad victoriana había comenzado a cambiar y era popular diseñar papel en diseño plano⁹⁰³. Las formas geométricas en los diseños se acercaban más a la estética de las baldosas medievales o de las vidrieras. Morris toma en consideración los gustos de la época diseñando este modelo *Trellis (Emparrado)* en el que con un estampado plano representa las formas naturales, representadas aquí de forma realista. Su fuente de inspiración podía haber estado en un rosal que subía por una enredadera en su patio de la *Red House*. Las ramas del rosal ascienden de forma irregular por una enredadera, sobre un fondo verde. Las flores y las espinas de color rojo, destacan, junto con los pájaros y los insectos, diseño de Webb, que tienen un plumaje vistoso en azul y rojo, lo que incrementa la sensación de fuerza vital del conjunto⁹⁰⁴.

La rosa y la espina es un binomio que Morris no separa, aunque tenga otros elementos en los que centrarse como eran los insectos o los pájaros. Las espinas aparecen aquí un poco exageradas tomando protagonismo, junto con los tallos del rosal, que deja la planta casi desprovista de hojas en algunos lados y con menos rosas de lo

⁹⁰³Vid. Anexo D1.

⁹⁰⁴Cfr. POULSON, Christine. *The Art of William Morris*. Leicester, Silverdale Books, 2004, pp. 35-38.

que uno espera en un rosal. La espina y la rosa pueden representar un oxímoron, pues junto a lo más delicado siempre se encuentra lo más cruel y peligroso. Igualmente la representación de la espina con su excesiva repetición, puede ser una aliteración visual, y aunque no llama la atención a simple vista, nos ayuda a recordar que la naturaleza también se protege. Por otro lado, los pájaros y los insectos dan un toque menos formal al diseño. La rosa era todo un símbolo entre los Prerrafaelistas, que la tomaban de la tradición cristiana, al comparar a María como una rosa sin espinas y también el que en el Medievo se la relacionara con el amor. El color rojo se asociaba con el amor, y más aun cuando la corola aparece abierta, como si se asociara con los besos de la amada. Este diseño representa lo que Morris defendía, la apreciación de lo cercano en las flores, plantas y los animales típicos de su entorno, lo que hacía que el público al reconocerlo lo tomara como algo personal, pero usaba el simbolismo de la rosa roja, para mostrar su amor hacia la naturaleza.

Unos años más tarde realiza otro de sus diseños *Crysanthemum (Crisantemos)*⁹⁰⁵ de 1877, el cual fue uno de los diseños que le hizo sentirse más seguro, logrando una obra encantadora. La estructura es sencilla, ya que se repiten dos tallos entrelazados en el que crecen crisantemos y lirios. El lirio muy típico de las ilustraciones medievales se intercala con formas vegetales y con los crisantemos, que eran unas flores muy populares por la influencia del arte japonés. El crisantemo era la flor japonesa por excelencia, y gustaba por ser elegante y parecer la versión casi aristocrática de las flores. Las variedades de colores, tonos y formas lograban que fueran consideradas objetos artísticos exóticos y eran tan apreciadas como los otros objetos que llegaron del país nipón desde mediados de siglo.

La forma en la que la planta asciende y crece, siguiendo un modelo que se repite de forma organizada, consigue una composición elegante e idealizada. Con un fondo oscuro, en el que destaca la ornamentación vegetal con tonos verdosos y dorados, mientras que las flores, de un tamaño mucho mayor, tienen unos tonos ocre muy acentuados. Morris es capaz de dar movimiento a algo que, estando en un espacio plano, transmite vida, sensación ascendente, con formas delicadas y sinuosas en la representación de las flores. Desde nuestra perspectiva el diseñador es fiel a la realidad, pero la reinterpreta haciendo una representación sugerente e idealizada de la misma. La naturaleza de Morris nos traslada a un mundo fantástico, donde su fuerza se transmite a

⁹⁰⁵Vid Anexo D1, segunda imagen.

través de colores y formas que le dan una musicalidad o un ritmo a la expresión plástica, que al repetirse, crea equilibrio. El diseño de papel fue uno de los productos con más éxito porque contribuían a crear ambientes con una estética más moderna, pero a un precio más asequible para la sociedad.

Nuestro artista también realiza tapices en los que representa la naturaleza⁹⁰⁶. Este tapiz, *Cabbage and Vine*, fue el primero de Morris, tras haber estudiado la técnica en un libro y trabajado en el telar de su casa de *Kelmscott House*, en Londres. Recordemos que Morris tenía una casa en la ciudad para poder trabajar y supervisar su empresa, a parte de sus casas de campo. Se supone que las grandes hojas representadas eran hojas de acanto, pero al notar que por falta de técnica estas habían tomado una forma circular muy exuberante, terminó pensando que se asemejaban más a las de la col. El arte del tapiz estaba entre los más destacados dentro de los tejidos y por ello lo admiraba y estudiaba. El tejido realizado en hilo cubría por completo la urdimbre sobre la que se elaboraba. Su empresa *Morris and Co.* trabajaba en muchos otros tapices, normalmente en sus talleres de Merton Abbey, y en muchas ocasiones representaban la figura humana rodeada de plantas y animales.

Este tapiz con representaciones de col, vid y pájaros seguía su tendencia de crear un fondo oscuro, azul en este caso, que servía para crear contraste con las formas vegetales, representadas normalmente en tonos más claros. A diferencia del papel, el diseño tenía una gran variedad de tonalidades que le permitían dar profundidad y crear un efecto más bidimensional. Con una especie de marco que lo rodea en tonos claros y en el que sólo aparecen hojas de vid y unas flores, el diseñador nos introduce a lo que podemos definir como un cuadro. Volvemos a descubrir líneas serpenteantes en los tallos, hojas de acanto o de col, según lo queramos entender, hojas de vid y uvas, con algunas aves y unas pocas rosas que surgen entre algunos huecos. La gama cromática se limita a unos tonos de verde, azul, crema tostados y un cierto toque de color rojizo. Las formas parecen repetirse creando un equilibrio entre las distintas partes, que aunque muy semejantes presentan algunas sutiles diferencias. Los pájaros se miran como si de un espejo se tratara, como si se quisiera seguir con la misma técnica que usaba en el papel o en las telas. Los toques de color que el artista pone en la obra sirven para destacar las uvas, las rosas y sus espinas, las cuales tenían un carácter simbólico.

⁹⁰⁶Vid. Anexo D2.

Las formas sinuosas hechizan al espectador y lo atrapan, como si las ramas fueran brazos y las frutas o las flores una tentación. El movimiento continuado de la vegetación está en contraste con los pájaros que aparecen inmóviles, agarrados a una rama y en perfecta simetría con su pareja, en la que se refleja. Quizás Morris quiere representar un edén como alegoría o una paradoja cuando pone cerca de las flores sus típicas espinas, manchadas ya de rojo. La obra en sí nos transmite una sensación: la fuerza de la naturaleza, donde parece no haber ninguna intervención del hombre, por lo que dentro de la misma hay un orden natural, representado por la simetría de flores, pájaros, frutas y hojas de plantas.

Por último encontramos otro diseño de tapiz, *Woodpecker*⁹⁰⁷, una obra posterior en la que queda de manifiesto la maestría que alcanza con el paso de los años. Este es uno de los pocos diseños realizados completamente por Morris, junto el de *Cabbage and Vine*. El tapiz tiene forma rectangular y a diferencia del otro está diseñado para colgarse verticalmente. La obra está rodeada por unos bordes que encuadran la parte central y en las partes superior e inferior aparece una leyenda sobre un pergamino que dice lo siguiente: *‘I once a king and a chief, now am the treebark’s thief ever twist trunk and leaf, chasing the prey’*. La escritura, con estética medieval, aparece sobre fondo claro por lo que crea un fuerte contraste con el resto de la composición, que está sobre fondo oscuro. Los laterales están creados con dos troncos finos sobre los que crece una madreselva en flor, que se presenta con una perfecta simetría. Esos troncos pueden ser entendidos como columnas que sustentan el tapiz y que sostienen el pergamino. La forma en la que la madreselva escala es ascendente, buscando unir las dos partes del mensaje y elevándose a modo de columnas góticas hacia lo más alto del árbol.

En la parte central aparecen: un árbol frutal, quizás de melocotones; unas grandes ramas de hojas de acanto alargadas y rizadas, que aparecen dispuestas en pares opuestos pero con la particularidad de que en este caso rodean el árbol, como si lo abrazaran. En el centro de ese árbol hay un pájaro carpintero y otra ave de menor tamaño. Entre las hojas de acanto aparecen otras pequeñas flores como margaritas y tulipanes, que ascienden con tonalidades, tamaños y formas diferentes. La obra muestra algunas semejanzas con la anterior, pero nos acerca a una naturaleza ascendente, espiritual que inunda el espacio, sin dejar huecos vacíos y presentando menos simetría en el interior que en el exterior. El pájaro carpintero aquél que llama la atención por su sonido y que

⁹⁰⁷Vid. Anexo D3.

despierta el bosque, es también el que va de árbol en árbol buscando su sustento. En el texto se nos habla de un rey, un jefe, y quizás lo usa de forma alegórica representando al que quiere llamar la atención, al que se cree importante, que más tarde pasa a sobrevivir de tan sólo de lo que roba al árbol o cazando.

El árbol que crece con fuerza ya ha perdido dos ramas en la base de su tallo y crece con fuerza ofreciendo a sus visitantes frutas y cobijo. El árbol podemos creer que aparece como un templo, un lugar divino, por estar rodeado de las columnas laterales y por el pergamino con el texto. Quizás, lo que el autor nos quiere decir en esta obra es que la vida del bosque se presenta en un perfecto equilibrio en el que hay espacio y alimento para todos, como debía ocurrir entre las personas. La vida del bosque aparece aquí como un lugar más justo donde el que estaba en lo más alto, también puede descender y tener que buscarse su alimento: toda una paradoja de la vida en sí.

La obra se diferencia de la anterior no sólo por la disposición, sino porque Morris une texto e imagen tratando de reflejar la influencia de las obras de la Edad Media. Su forma de presentarla la separa enormemente de los diseños estudiados anteriormente, ya que aquí la repetición y la simetría no tienen tanto protagonismo, apartándose de sus estampados en papel y tela. La leyenda nos acerca al mundo de los mitos y de los cuentos, que el hombre toma de forma inconsciente pero, por otro lado, los símbolos utilizados en esta creación artística nos llevan al mundo de la imaginación y de la fantasía.

Carl Larsson

La naturaleza se convierte, en Carl Larsson, en otro personaje de sus obras y en ella encuentra inspiración y guía para crear ambientes que más tarde aparecen con un toque de sensibilidad y de delicadeza. Su infancia en la ciudad le había impedido conectar con una naturaleza aunque fuera cercana. La vida de las clases trabajadoras no contaba con mucho tiempo libre para salir a disfrutar de la naturaleza y nuestro creador pasaba mucho tiempo en casa solo, pues sus padres trabajaban. No es hasta que marcha a Francia y pasa un tiempo en el pueblecito de Grez que descubre ese vínculo con la tierra, con su pasado y con la naturaleza, que le permiten encontrar la paz⁹⁰⁸.

⁹⁰⁸Cfr. KÖSTER, Hans-Curt. *The World of Carl Larsson*. Iowa, Penfield Books, 200, pp. 12-13.

Más tarde cuando recibe la casita de *Lilla Hyttnäs*, en Sundborn, vuelve a sentir lo mismo, descubriendo la belleza y la paz de los entornos naturales. Larsson transmite al lector, en sus libros, la importancia de la naturaleza de dos maneras: por escrito, al hablar de ella y en sus pinturas, al tratar de incluirla en la mayoría de las obras de alguna manera.

Este fragmento de su libro *Åt solsidan* está totalmente dedicado a las flores⁹⁰⁹. Las flores para el autor eran las que daban significado y orden a la vida pues indicaban claramente las estaciones y servían de guía para el hombre. Las flores son las primeras en despertarse tras el invierno, en especialmente un tipo de flor que se llama *Snödroppe* (campanilla de invierno), que suele ser de las primeras en aparecer surgiendo de la nieve y de las hojas del otoño pasado. Larsson se refiere a una flor parecida pero de un color azul liliáceo que también sale al principio de la primavera, de la que no recuerda su nombre, pero eso no es importante para él. Estas flores son las que indican la llegada de las de las fresas silvestres u otras muchas ya durante el verano. Las flores nacen y mueren; son las que le indican el cambio de estación al escritor y las que vuelven a mostrarse cada año en el mismo sitio y en la misma época, obedeciendo a la madre naturaleza.

Las flores también nos acompañan en momentos importantes de la vida, según el autor, siendo testigos de bodas o del camino celestial. Las flores llegan como los niños, como ejemplos de pureza que despiertan en Larsson un gran amor. En su infancia él sólo podía recoger flores entre las arboledas, pero de mayor siempre compraba flores en sus viajes, pues le ayudaban a sentirse en como casa. Para nuestro escritor, uno encuentra diferentes manifestaciones de la vida y de la belleza dependiendo de las estaciones; en el invierno están las estrellas y en el verano están las flores. Ésa es la razón por la que ellas siempre tienen un lugar en sus pinturas, apareciendo, como él dice, en alguna esquina de la habitación. Todo esto contribuye a la felicidad del alma del artista, pues se convierten en símbolos de la edad eterna. Agradecido por su hermosura, su pureza y su poder, se llega a cuestionar si la vida de la creación es como una gran flor.

Las flores tienen un significado muy especial para el autor, convirtiéndolas en alegorías de la vida, de las estaciones del año o de la eternidad. Son símbolo del poder

⁹⁰⁹Vid. Anexo 6C.

divino que acompaña al hombre en momentos importantes de su vida y que, como cuando él era niño, se convierten en motivo de alegría. El comparar la creación con una flor, es comparar la vida y sus momentos con la eternidad, con la sucesión de eventos que hacen que todos, como las flores, lleguemos a desaparecer. La metáfora que usa, al comparar niños y flores, le permite recalcar las imágenes de pureza, de inocencia, de fragilidad y de alegría, que solemos atribuir al niño, por lo que humaniza a la flor, dándole vida y carácter.

Entre sus obras pictóricas hay muchas que sirven para analizar el significado de la naturaleza, pero nos hemos limitado a una pequeña selección en la que aparecen, además de las flores, la naturaleza que rodeaba su hogar.

La imagen representada, *La cosecha de manzanas*, presenta una imagen en la que naturaleza y familia se integran en armonía⁹¹⁰. La familia Larsson tenía una granja cerca de su casa, donde los árboles frutales eran recolectados por toda la familia, incluyendo a los niños. La composición horizontal nos puede hacer pensar en la cercanía con la tierra, pues el cielo queda limitado a espacios azules que surgen entre las ramas de los manzanos. La tierra se muestra fértil, ha dado sus frutos que aparecen contrastados con el verde de los árboles o de las ramas. Hay tres colores principales en esta composición: el verde, el rojo y el azul. El verde, símbolo de vida se extiende desde el primer plano hasta el fondo, creando una continuidad. Las formas orgánicas representadas tienen libertad en la composición, al aparecer manzanas caídas en el suelo o al descubrir las ramas que parecen enmarcar a las figuras, como si las abrazaran. El color rojo aparece repetido en las frutas, en combinación con el naranja, en el gorro de la niña y en una casa tradicional, que aparece al fondo con su color tan característico entre los campesinos. El azul, color que transmite tranquilidad, aparece en el cielo, en la ropa de la niña, de su acompañante y en la de Karin que está al fondo y que llevaba uno de sus típicos modelos de influencia esteta.

Los árboles aparecen frondosos, algunos cargados de frutas, y el artista usa el trazo oscuro, que le permite matizar los distintos verdes y dar profundidad a las hojas. El punto de contraste aparece en las medias negras de la pequeña, el calzado de Karin y de la mujer subida a las escaleras, recogiendo más manzanas. La escena está dividida en varios planos dejando: en primer lugar las frutas; en segundo lugar, al lado derecho, a

⁹¹⁰Vid. Anexo D4.

las jóvenes y a la niña, a las que no vemos el rostro; y al fondo aparece Karin que se acerca viniendo de la casa con cestas vacías para seguir trabajando. Nos podemos preguntar cuál es la protagonista de la obra, si es la naturaleza, las jóvenes trabajando, o si es la esposa que se acerca caminando. Esta gradación de planos nos permite ser conscientes del instante captado por el pincel, un instante que sólo Larsson puede presentar y que parece querer dejar a la elección del público. Como ya ocurriera en las obras sobre el hogar, el pintor tiende a colocar las figuras a un lado, presentando un encuadre y perspectiva que resulta original.

La temporada de recogida de manzanas, a finales de verano era una muy importante pues toda la familia ayudaba a recoger las frutas para que resistieran durante los meses más fríos del año. La implicación de la familia en la labor de la granja acercaba la temática elegida a muchos otros hogares del país, que se sentían identificados con la escena y la tomaban como propia, dándole una carga sentimental. Para el público moderno, la representación de escenas familiares en un pasado puntual le lleva a considerarla desde una posición subjetiva, por la sensibilidad con la que se presenta la escena.

Las imágenes seleccionadas contienen elementos de similitud por el espacio, por la temática y por la presentación de la obra⁹¹¹. *Ulf*, por un lado presenta a uno de sus hijos desnudo junto a unos árboles y un lago. Los abedules eran unos árboles especiales para los suecos por su cercanía y por la luz que los troncos reflejaban, ya que al ser claros no oscurecían el entorno, a diferencia del pino tradicional. Estos árboles que crecen con fuerza y que tienen un tronco fino eran perfectos para que Larsson demostrara su destreza al trabajar con tonos claros, al crear espacios llenos de luz y de tonalidades pasteles, que resultan relajantes al ojo humano.

En la imagen se ve la silueta desnuda de su hijo que aparece medio girado, mirando a un lugar indeterminado, mientras su ropa aparece amontonada sobre uno tronco y un taburete. Los abedules son jóvenes, de troco fino, con pocas ramas desde esta perspectiva, pues el pintor se encuentra en un terreno con inclinación, y su hijo, Ulf, también es joven y de piel clara. Podemos decir que su figura se asemeja a la de un joven árbol, por ser esbelta, fina y elegante. El paralelismo entre las imágenes, la alegoría de la vida al compararla con la vida de un árbol sobre el que pasan estaciones y

⁹¹¹Vid. Anexo D5.

años antes de terminar con su vida, es muy profunda. El baño desnudo de un niño en el lago era algo común en su época donde, dejando a un lado la moralidad, la escena no es nada más que refrescante y natural. Una escena íntima y familiar en la que el padre es testigo del disfrute de su hijo en la naturaleza y lo comparte con su público mostrando una rutina familiar veraniega.

Por otro lado, encontramos otra escena muy similar, *Idyll*⁹¹², en la que los abedules ya no quedan limitados troncos, sino que se retratan sus copas, elevándose al cielo. La escena nos presenta a su esposa con un vestido que representa perfectamente su característico estilo de vestir, que se asemejaba al estilo de los estetas. La ropa ancha le daba libertad de movimiento y después de los numerosos embarazos le resultaba más cómodo que el tradicional corsé. Los niños aparecen desnudos, corriendo o jugando por el campo. Esta escena nos permite ser testigo, otra vez, de su rutina familiar: el baño en el lago de los hijos de la pareja Larsson. La naturaleza se presenta como testigo de esos juegos, y los árboles parecen que aprecian la compañía y la vida que transmiten los juegos de los jóvenes muchachos. Estos troncos, a diferencia del otro cuadro, no son tan claros y destacan sobre el fondo del cielo creando un nuevo contraste. Los rostros no se muestran, apareciendo siempre espaldas, lo que podía ser para que el público pudiera imaginarse en ese espacio. Karin puede ser la protagonista, se la reconoce claramente por su colorida ropa, que era conocida y copiada en todo el país. En realidad, se puede pensar que lo que se retrata es el disfrute de la naturaleza, el mejor lugar para el juego, el campo en armonía con los niños. Las tonalidades de verde quedan muy marcadas en esas ramas y copas que ascienden al cielo, elevándose, como si cobijaran a sus ocupantes y los protegieran. La inmensidad del árbol, en comparación con las figuras humanas, se convierte en lo que podemos considerar un hipérbaton visual, en el que se cambia la presentación de la imagen, destacando más al árbol, por su tamaño natural que a la figura humana, que debía ser el centro de la escena en la pintura tradicional.

Estas dos imágenes representan una naturaleza sin mostrar flores, que son del gusto del artista, sino centrándose en la naturaleza cercana al hogar de los Larsson. El lugar idílico transmite paz y armonía en ambas imágenes, pero siempre desde una perspectiva diferente. Si en la primera imagen se quiere marcar la similitud del joven y el árbol, como si fuera una metáfora; en la segunda se marca el contraste entre la inmensidad de la naturaleza y la pequeñez de la figura humana.

⁹¹²*Ibid.*, segunda imagen,

Toda persona tiende pensar en la infancia como un periodo nostálgico, en el que los recuerdos suelen emerger mitificados. Larsson invita al público a despertar a la vida, en armonía con la naturaleza, y a deleitarse en el momento. La diferencia entre el tiempo humano que suele tener un carácter real, diverge aquí del tiempo de la naturaleza, que tiene un carácter lineal. La eternidad de la naturaleza, con su fuerza y poder, difiere del carácter transitorio del hombre, que se ve limitado en tiempo y espacio, adoptándolo por compartir un carácter universal.

La naturaleza también era representada como una explosión de color y de delicadeza cuando aparece la flor en el cuadro⁹¹³. La primera imagen *Farfar(El abuelo paterno)*, se supone que retrata al padre del artista por su título, pero en realidad este aparece en un segundo plano. Las flores representadas surgen con fuerza de la tierra, ascendiendo con vigor y dinamismo al agruparse como centro de la obra. Los colores usados destacan por su fuerza y por su contraste con el fondo, que aparece en tonos pasteles y poco definidos. Los tonos morados, rojos, amarillos y pasteles no son una combinación convencional, donde el predominio queda en los más repetidos y más fuertes a la vista: el morado y el rojo. La vegetación en la base y el fondo del cuadro se desvanece ante la fuerza y el protagonismo de las flores, que sin tener necesidad del trazo oscuro, tan típico de Larsson, sobresalen en el espacio gracias a las formas definidas por su pincelada precisa.

La base de la planta sirve para acentuar el carácter orgánico de la flor que se extiende en diferentes planos sin buscar un equilibrio en su representación. Por un lado, las flores rojas están en la base y, ascendiendo, encontramos a unas azules que superan en altitud a un girasol, que aparece un poco apartado. Si pensamos en el modo simétrico con el que Morris representaba a la naturaleza, aquí hay una gran diferencia pues aunque es protagonista, no queda limitada a una repetición o un ritmo, dándole libertad en su representación.

En el fondo de la imagen aparece el padre del artista, al que quiere representar como alguien avejentado por su postura y por necesitar de ayuda para caminar. Su gorra negra es la que nos permite distinguirlo mejor del paisaje ya que su ropa aparece en un tono gris claro, que nos hace confundirlo con el fondo de los árboles y del campo, que no aparece bien definido por usar una pincelada suelta. El hecho de que el padre

⁹¹³Vid. Anexo D6.

quede totalmente en segundo plano no debe sorprendernos si recordamos que su relación no estaba marcada por el afecto, sino por el respeto y la responsabilidad como hijo⁹¹⁴. El rostro del padre no se aprecia claramente, quedando tan sólo de perfil, por lo que tan sólo podemos imaginar a un anciano paseando por los alrededores de su casa. Larsson nos expone una antítesis visual, una oposición de imágenes en la que las flores aparecen como símbolo de la vida, de su fecundidad, de su riqueza, que es lo que permanece; y su padre es el símbolo de lo fugaz, del paso del tiempo, de lo que se desvanece. Esta es la paradoja de la vida y al mostrárnosla nos hace partícipes de su mensaje. La eternidad de la vida en la naturaleza y la mortalidad del hombre han sido, desde siempre, imágenes que asociamos con lo universal, lo que el hombre ha aceptado como representación simbólica en la construcción imaginaria.

La segunda obra, *Tupplur i det Gröna (Siesta en la naturaleza)*⁹¹⁵, también tiene árboles y un niño, pero se encuentran diferencias con las obras vistas hasta ahora. Lo primero que nos llama la atención es la exuberancia de la naturaleza, que aparece mostrando una rica variedad en un rincón pequeño. En el fondo aparecen piedras cercanas al agua y dos grandes edificios tradicionales pintados de rojo. En un primer plano brotan formas vegetales con hierba de distintos tonos y suaves formas que aparecen difusas, pero entre las que se pueden distinguir algunas pequeñas flores de tonos apagados. En el centro del cuadro emergen unos árboles altos, unos abedules de los que no se muestra más que el tronco blanco, que destaca sobre el fondo de las casas en rojo. Entre alguno de esos troncos surgen otros árboles, unos pinos abetos, muy jóvenes por el tamaño del tronco y por las pocas ramas. A los pies de los árboles, entre una vegetación más oscura y espesa aparece una pequeña niña dormida y disfrutando de la tranquilidad de su siesta. La niña junto con las casas son los puntos de contraste en la obra, un contraste en el que el rojo de su ropa acentúa la claridad de su cabello y de su piel.

Esta composición es un ejercicio de maestría, por lograr dejar patente su habilidad con el pincel, al conseguir destacar las distintas tonalidades de toda la vegetación que rodea a la pequeña. La claridad del abedul, de las rocas y del agua, no impide que además nos muestre su capacidad de presentar la variedad cromática de las hojas de diferentes plantas usando el trazo oscuro que permite, en algunos casos, destacar su

⁹¹⁴Cfr. LARSSON, Carl, et al. *Carl Larsson-Friends and Enemies*. Värnamo, Nationalmuseum, 2013, p. 107.

⁹¹⁵Vid Anexo D6, segunda imagen.

delicadeza. Por otro lado es capaz de representar la transparencia, con una pincelada suave, en las formas vegetales, consiguiendo dotar de ligereza a esa naturaleza que, aunque agrupada, no pierde su identidad individual.

La naturaleza de esta obra parece arropar a la niña proporcionándole una base mullida a los pies de los árboles y dándole sombra con la oscuridad del abeto y las copas de los abedules. El hecho de que la niña tiene delante un joven y fino abeto que surge con dulzura por sus finas ramas, podemos entenderlo como una metáfora en la que tanto niña como árbol están surgiendo a la vida, mostrándose frágiles al mismo tiempo. La pequeña aparece dormida como si fuera un personaje de cuento, descansando en la naturaleza después de jugar. En la tradición nórdica de cuentos, es muy típico que el niño dormido quede perdido en el bosque y que durante ese tiempo perdido surjan seres fantásticos como hadas, nomos o elfos que los protegen o los hacen desvanecerse para siempre. La cercanía con las casas nos permite leer la historia con un final feliz, aunque también sabemos que el pintor es testigo de la siesta de su hija.

Muchas de las obras de Larsson eran entendidas como cuentos, como reflejo de una vida idílica en la que los personajes lejos de la ciudad y de la crueldad del mundo moderno han logrado crear un mundo fantástico, lleno de juego, donde siempre parece hacer buen tiempo, excepto en las obras situadas en invierno, que también tienen su encanto. Esa creencia de vida placentera cercana a la naturaleza, es aceptada como una creencia popular en la que al mostrarnos la intimidad de la vida, al captar el momento en perfecta sintonía con la naturaleza y la belleza de las imágenes, se fija en nuestra imaginación. Nuestra mente crea cuentos, piensa en las situaciones, donde los personajes y el entorno toman vida, haciéndola más tarde parecer propia, por lo que se asume como una construcción de nuestro subconsciente.

Alexandre de Riquer

Alexandre de Riquer tuvo una infancia cerca de la naturaleza lo que lo marcó por mantener siempre una conexión, que era muy fuerte. El bosque se convierte en un mundo lleno de vida para el joven, que pasaba mucho tiempo cazando o más tarde imaginándolo como un mundo lleno de seres mágicos. La representación de la naturaleza aparece en sus obras desde su época de ilustrador, en la que abundaban las

aves, pero más tarde pasa a hacer obras con un carácter más orgánico y mítico⁹¹⁶. La influencia de los distintos movimientos que conoció durante su vida y sus distintas etapas artísticas y literarias, quedan patentes en sus distintas formas de representación de la naturaleza.

La creación poética de Riquer canta al bosque y a la naturaleza en muchas de sus obras⁹¹⁷. En su libro *Crisantemes*, su poesía hace uso de poemas en prosa que le permiten poder expresarse sin limitaciones, al no tener que seguir las normas formales, por lo que su lenguaje es simbolista. Sus sueños y fantasías aparecen a través de bellas descripciones, que le permiten expresar con intensidad y libertad sus sentimientos. Los poemas aparecen como formas independientes en las que se expresa un mundo nuevo, donde el tiempo se hace eterno. En cierto modo, el ritmo es el que marca ese tiempo, con la repetición de estructuras o de palabras. El poema tiene una estructura cíclica con la que el poeta trata de eternizar el tiempo o crear una estructura en espejo, con lo cual la obra se cierra en sí misma.

El poema X comienza cantando al bosque, desde su oscuridad, y como un misterio aparece al lirio blanco cuyas corolas resplandecen con la misma luz que surge del cuadro de los retablos, cuando se representa a las vírgenes resplandecientes. En este poema el lirio blanco llega a los rincones más insospechados del bosque transformándolos con su perfume, que se extiende por aguas estancadas, donde no llega el viento, convirtiéndose en lugares húmedos y mal olientes.

El lirio blanco era muy usado por Rossetti, pintor y poeta Prerrafaelista, y por la mayoría de los estetas, pues representaba la Anunciación, la pureza y la virginidad. El perfume, la esencia de la flor se extiende de forma poderosa por todos los espacios transformándolos, como se transforma un lienzo al representar la pureza de la virgen, porque pasa a hacerse el centro de todo un retablo, que asumimos es gótico. Riquer compara aquí el bosque y su naturaleza con el templo o la catedral gótica, dejando que el perfume del lirio blanco símbolo de pureza se iguale con el incienso, por su poder purificador.

⁹¹⁶Cfr. TRENC BALLESTER, Elíseo. ‘De l’a acclimatation de l’art et de la poésie préraphaélite en Catalogne à travers l’exemple d’Alexandre de Riquer’, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2007, [en línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcft912>, [Consulta: 07 julio 2015].

⁹¹⁷Vid. Anexo 6D.

El bosque cuenta también con nenúfares de hoja ancha, símbolos de la pureza del corazón, que se extienden sobre el agua, convirtiéndola en un jardín de agua con sus flores rojas y amarillas. Las blancas flores del lirio aparecen inocentes, en contraste con el amarillo de la muerte y el rojo de la sangre, que se supone se ríen de su pureza. Esta prosopopeya deja de manifiesto la oscuridad del agua, que por debajo da cabida a las más oscuras y misteriosas formas del lago.

La simbología de las flores y de sus colores nos lleva a pensar en aquella pintura de los Prerrafaelistas, en la que la naturaleza se hace viva y sagrada, por lo que los poetas y los artistas no dudan en representarla. Cuando las flores del agua se extienden por el lodo más oscuro, convirtiendo sus raíces en nidos de serpientes o salamandras, el poeta les atribuye poder, por acoger a los seres menos bellos del bosque, por aceptar a los más repulsivos, como hace el templo cuando acoge al pecador y lo perdona. La flor del lirio blanco aparece otra vez en medio de la oscuridad misteriosa, resplandeciendo como resplandecen las vírgenes de los retablos. Lo que aquí se quiere enfatizar es el poder de la pureza, que en un mundo de oscuridad y misterio se levanta victoriosa, tomando mayor protagonismo, aun estando rodeada de belleza como ocurre en una iglesia o un retablo. La pureza, que entendemos representa el amor puro, es la que siempre guía al ser humano y el caso del bosque misterioso, es el misterio del Creador.

Este poema nos parece un claro ejemplo de la estructura cíclica, donde se repite al final del primer y último verso casi la misma construcción, recalcando esa metáfora. Lo mismo ocurre con el lirio blanco y el bosque con sus espacios oscuros y perdidos llegando a iluminarlos, como si los purificara, dándole al lirio el poder de la redención.

El segundo poema, es un poema en verso, uno de los que aparecen en su libro *Aplech de sonets. Les cullites. Un poema d'amor*. A diferencia de sus otros libros *Crisantemes* y *Anyorances* que eran poemas en prosa, en este caso el escritor también desarrolla la poesía en verso, mayoritariamente sonetos. La obra se divide en tres partes: la primera celebra el nacimiento de la vida y del amor en primavera. La segunda se centra en el verano, como el momento de amor espiritual y físico al mismo tiempo. Por

último, nos encontramos que el sufrimiento aparece en el mundo del poeta, que se asocia con la oscuridad y el frío de la soledad⁹¹⁸.

Este soneto XXXVIII⁹¹⁹, perteneciente a la tercera parte de la obra y sus versos, de arte mayor, describen con gran sensibilidad un atardecer. Cuando el sol se pone, marcando el final del día, llega el momento de mayor tranquilidad, un instante que se hace sagrado por su misterio. La luz cambia al aparecer la luna, que hace que el cielo brille de forma delicada y sus rayos besen los riscos de las montañas. Su uso de la prosopopeya, en la que la luna besa y tiembla, también aparece cuando el aire se compara con el aliento de un lirio azul. El lirio azul, símbolo de amor, era también todo un símbolo entre los modernistas por sus formas complicadas y por el arabesco de los pétalos que los hacían parecer ondulados.

El aire canta de noche una oración desconocida, lo cual es otra prosopopeya que añade misterio al espacio en el que el autor se sitúa, dotando de vida a la tierra y al cielo. La luna ilumina y llena la noche de magia, con ese aire comparado con el aliento lirio azul, que queda sumergido en el anochecer. Se puede entender que este es el resultado de unir el cielo y el sol en comunión. Recordemos que el atardecer ilumina el cielo de un color sagrado, el azul-morado que ha sido desde la antigüedad símbolo de espiritualidad, aportando paz y misterio a la noche, en la que se encuentra el mundo.

La luna, ese astro que centellea, se compara con una estrella de esperanza que ilumina hasta los lugares más apartados, guiando a los peregrinos que cansados en el duro camino y en su sueño profundo son despertados por un grito desesperado. El poeta hace una pregunta retórica al preguntar cuál es ese chillido que rompe la paz del mundo cuando comienza su camino. Podemos entender que el peregrino es el hombre o el poeta, que cansado de las dificultades busca la felicidad, busca la unión con su musa. En ese caminar, al caer rendido se despierta por algo sorprendente que turba la tranquilidad en la que se encuentra la noche. Quizás que ese sonido es la muerte de la inspiración, de su musa o de la ninfa amada que vive en el bosque.

La armonía en la que se encontraba ese mundo del poeta, esa naturaleza llena de bellas imágenes se rompe con el estruendo que provoca el sufrimiento. Las imágenes

⁹¹⁸Cfr. TRENC BALLESTER, Eliseu; YATES, Alan. *Alexandre de Riquer (1856-1920): The British Connection in Catalan Modernisme*. s.l., Sheffield Academic Press, 1988, [en línea]: <http://www.anglo-catalan.org/downloads/acsop-monographs/issue05.pdf>, [Consulta: 04 julio 2015], pp. 80-81.

⁹¹⁹Vid. Anexo 6E.

que el autor presenta en la que la naturaleza aparece viva, misteriosa, atribuyéndole propiedades humanas, se convierte en mágica al usar alegorías. El lirio azul que finalmente duerme en un lugar ignorado por el hombre, donde este encuentra dificultades. El hombre ya sabe lo que significa la muerte de la inspiración, pues aunque mantiene una conexión con la naturaleza, ya no descubre su magia.

Ambos poemas tienen la cualidad de despertar al lector a un mundo de sensaciones, misterioso, lleno de símbolos que es cercano a la estética del Prerrafaelismo y del Modernismo, movimientos coetáneos del artista. La relación mística del escritor con el bosque, con la naturaleza y con la noche, le permite dirigirse de manera especial a ese mundo mágico en el que la espiritualidad lo convierte en sagrado. La naturaleza es el tema de ambos poemas pero con una marcada subjetividad. Riquer, como los poetas simbolistas franceses, describe el bosque para referirse a su interior personal. La descripción de ese paisaje con todas sus sensaciones, sus imágenes, metáforas y sus alegorías sirven, en realidad, para describir el paisaje interior del alma del creador.

Una vez estudiamos su pintura comenzamos a encontrar similitudes con algunos de sus poemas o con la estética usada en la ilustración de sus libros⁹²⁰. En este paisaje, la noche se manifiesta en la luna brillante sobre un agua oscura, en el azul oscuro que se extiende tanto por el cielo como por el agua del lago, creando una conexión mágica. Estas representaciones nos hacen pensar en esos atardeceres antes descritos, en esa comparación del color del cielo con el de un lirio azul, que da misterio y belleza al espacio, llegando a atribuirle un poder místico.

La oscuridad de la noche se ve en el contraste del ramaje de los árboles del fondo y de las hojas del primer plano que son las que realmente aparecen como el elemento oscuro. La diferencia principal entre formas orgánicas, se limita a la representación de unas formas esbeltas y onduladas, y a otras redondeadas y bajas. Lo que el pintor consigue con esa paradoja es atraernos a un espacio lleno de encanto que nos atrapa, que nos abraza de forma sutil, para llevarnos a una unión total con la naturaleza, pues la tierra, el agua y el cielo quedan representados en un mismo lugar, en el reflejo del agua.

La luna, astro de gran tamaño en comparación con las estrellas del cielo, riela en soledad en el agua, resplandeciendo. Recordemos que para los modernistas las flores

⁹²⁰Vid. Anexo D7.

estaban representadas por la noche con los astros del cielo y en esta obra los encontramos muy bien representados. La luna al relucir con esas formas ondulantes atrae al público a una profundidad, a ese bosque encantado y misterioso que se distingue al fondo, por el contraste de la luz. El marcar los bordes de su acuarela con un fuerte trazo de negro, consigue que esas antítesis se hagan más patentes, dejando que el misterio de la obra quede contenido.

Los colores usados por el artista son el azul, amarillo, blanco y negro; y con todos ellos consigue trasladarnos a un espacio mágico por el misticismo del azul, la oscuridad de la vegetación y del bosque; y por la luz que emana de la luna, grande y poderosa, que parece atraernos como si fuéramos a las aguas del lago, guiándonos en el camino. Esta obra nos ayuda a comprender que nuestro creador sabe mostrar espacios mágicos para el hombre, no sólo en la poesía sino que también en la pintura.

Las siguientes obras son dos composiciones en las que el tema central tiene un carácter orgánico⁹²¹. Pensemos que en muchas ocasiones las obras se pintaban a veces como una composición en la que una pareja de obras estaban colocadas de forma continua para crear un ambiente determinado. Entre las obras hay una clara diferencia, el uso del color blanco en las flores de la primera obra y del rojo en los frutos de la segunda. Las dos plantas representadas son distintas por lo que no podemos pensar en que se representa la transición de la flor al fruto.

Las obras aparecen enmarcadas por un arabesco, es decir por unas formas vegetales que asociamos a la estética, en la que se repiten sus formas siguiendo un patrón, para crear un ritmo. Los tonos elegidos para encuadrar la obra son los tonos azulados y ocre, pero con un contorneado o trazo en azul claro. Este uso tan especial del color permite que el ocre resalte sobre el azul oscuro, creando un contraste y una profundidad luminosa. El uso del contorno claro rompe con lo impuesto por su tradición de ilustrador, mientras que otros pintores como Carl Larsson, siguen con el trazo oscuro. Esas formas vegetales, que se conectan y se enlazan con diseños estilizados de marcado carácter japonés, nos recuerdan al usado por William Morris cuando hace uso de formas semejantes en telas, papel y tapices, o a las Carl Larsson. En sus obras, la forma estilizada y exuberante de los arabescos nos arrastra hacia el interior de la obra, que en este caso llega como un claro contraste por su fondo brillante.

⁹²¹Vid. Anexo D8.

El interior de ambos cuadros está realizado sobre un fondo dorado en el que aparecen dos planos. Hay un plano que asciende en el que la vegetación queda poco definida por su pincelada, por las formas y por los colores, que se mezclan entre sí. Esas ramas que crecen ascendiendo no muestran a qué tipo de planta nos referimos, excepto por unas ramas de bambú que aparecen en solitario, entre el resto de la vegetación que queda a una altura más baja. El segundo plano que encontramos es descendente, pues las plantas parecen introducirse en el recuadro llegando a sobresalir en ese marco de arabescos. Con este efecto consigue dotar de profundidad la obra y hacer que el público pueda ver la función de ambas partes de la obra.

La planta con flores blancas transmite cierta pureza a la obra, no llegando a buscar el contraste, sino a acentuar la delicadeza de los pétalos y de las hojas por su pequeño tamaño⁹²². En el caso de la segunda obra, las hojas tienen más fuerza y aparecen claramente definidas, por lo que su cantidad queda limitada. Si en la primera las flores caen sobre el fondo dorado en la segunda las frutas aparecen en contraste con las hojas oscuras. Unas aparecen en el centro y otras en la parte alta del cuadro, creando una oposición. El estilo japonés era popular en toda Europa, pero se hizo un elemento muy característico entre los artistas con influencia esteta o entre los modernistas. La obra se centra en la representación vegetal rodeando de una atmósfera dorada al conjunto, lo que nos hace sentir que ese espacio está iluminado y con vida, por el brillo y el contraste que se logra, sin el uso de contornos, permitiendo que la delicadeza de la obra nos lleve a admirar su maestría como artista.

Si la naturaleza ha aparecido en la poesía con una marcada simbología, aquí en el cuadro adquiere también un carácter místico al asociar el dorado del fondo con los halos con los que se representaba a los santos, por lo que se puede entender que para el pintor la naturaleza era tan sagrada de forma aislada, como cuando aparece representada en la totalidad del bosque.

*Crisantemes*⁹²³, es una obra que también mantiene la influencia japonesa pero con bastantes diferencias con la obra anterior. Lo primero que nos llama la atención es la fuerza de los colores que destacan sobre el fondo negro usado por el pintor. En esta obra no hay encuadre, como en las obras anteriores, pues no resulta necesario para hacer que las flores resalten. El crisantemo se había convertido en una flor idealizada por su

⁹²²*Ibid.*, primera y segunda imagen.

⁹²³*Vid.* Anexo D9.

encanto oriental, haciéndose más popular el representar el crisantemo de color bronce, por ser el menos común entre las flores. El crisantemo se hizo popular entre los Prerrafaelistas británicos, en el *Art Nouveau* y entre los modernistas catalanes. Recordemos que Morris también tenía una obra en la que el crisantemo en tonos bronce y pardo se convierte en uno de sus papeles para la pared. Los tonos usados en las flores muestran la gran diversidad de formas y variedades con las que se representaban. Esta era una de las razones por las que también gustaban tanto, pues había gran cantidad de especies con colores y tonos singulares; pero además según el tipo, las corolas aparecían complicadas, llenas o desgredadas, con pétalos serpenteantes o incluso con forma de araña.

En esta obra la flor principal destaca por el tamaño y la mezcla de tonos rosados y rojizos, ya que se abre en su totalidad, dejando que cada uno de los pétalos finos adquiera su propio protagonismo. Junto a este gran crisantemo aparecen otros poco definidos, con unos tonos apagados y de reducido tamaño, marcando aun más el contraste. Los tonos oscuros hacen que destaquen, por la fuerza de los colores y los marcados contornos. Hay una flor rosada que también parece estar empezando a marchitarse, pues en vez de elevarse aparece con el tallo caído. Sus pétalos cuentan con un trazo oscuro que acentúa las formas de sus pétalos. Por fin, encontramos dos crisantemos de color ocre que florecen, cuyos pétalos aparecen abrirse como si fueran rayos de luz y que representan ese tipo de crisantemo que era tan valorado por su escasez. Entre las flores encontramos algunos tallos finos, que dotan de movimiento a la obra pues parecen agitarse con el viento.

Esta obra de Riquer es todo un canto a la belleza de la flor, consiguiendo darle protagonismo dentro de una obra de marcado carácter ornamental. Esta flor era en Japón, la flor nacional, mientras que en la tradición popular española se la asociaba con la ofrenda a los fallecidos. Todo artista coetáneo a Riquer sentía fascinación por lo relacionado con Japón, por lo que esa forma de representar la naturaleza y de entender el color o la composición de la obra, dotaba a las obras de un carácter mágico. Nuestro creador, lo que quiere representar es el espíritu de la flor, su sensibilidad y su delicadeza. El crisantemo es flor de primavera, es flor de esperanza y el poeta al igual que en sus poemas, canta con sus pinturas a las distintas estaciones, dándoles la simbología de las etapas de la vida. Recordemos que en Morris aparecían poemas referidos a los meses y a las estaciones del año, y que en Larsson, la mayoría de sus

obras representaban el estallido de vida que nos llega con la primavera y el verano. En Riquer tenemos una antítesis en la que las flores son un símbolo de vida, de luz y de esperanza en un entorno oscuro, que absorbe al público hacia la profundidad y el misterio de ese bello cuadro. La fuerza de la flor, al abrirse con ese vigor, contrasta con la finura de los tallos que terminan cediendo por su peso, pasando a ser absorbidos por la oscuridad de lo que podemos considerar el anochecer, que siempre es mágico.

Alexandre de Riquer durante los últimos años de su vida pasa a pintar diferentes tipos de paisajes en los viajes que hizo con su segunda esposa y cuando se mudó a Mallorca. La forma en la que plasmaba esa naturaleza muestra los distintos periodos por los que pasó a lo largo de su creación literaria y plástica. Era muy común encontrar obras suyas en las que representaba el bosque en compañía de un hada o seres mitológicos. Lo mismo ocurre con la literatura y sus obras de carácter medieval, como los ciclos artúricos, pero estos elementos tan característicos pasaremos a analizarlos más adelante.

La vida en Mallorca estaba marcada por una serenidad y una cercanía con la naturaleza queda patente sus últimas obras⁹²⁴. La temática estaba relacionada con la reproducción de espacios naturales y de claro carácter mediterráneo. El público mallorquín, que era más tradicional que el catalán, aceptaba sus obras y las compraba con gusto, mientras que su estilo para el público catalán ya estaba desfasado. En esta obra, *Pinos de Mallorca*, Riquer muestra una naturaleza en la que la luz ya no es misteriosa, en la que la naturaleza aparece como una manifestación cercana y clara que nos aleja del bosque de ensueño y recóndito. La luz mallorquina se convierte en un problema para nuestro pintor pues le costaba poder reflejar la atmósfera y hacer una representación personal de la obra⁹²⁵.

El pino mediterráneo con copas anchas aparece como protagonista junto con otro tipo de vegetación de la zona. El estudio de las distintas tonalidades del verde es una de las formas más difíciles de representar. Entre el verde pino encontramos unos olivos que con su tono grisáceo y sus troncos encorvados consiguen destacar al confrontarlo con el verde profundo del pinar. Los pinos crecen erguidos y robustos, dejando que las copas de los árboles no cubran por completo las ramas; por lo que podemos pensar que en el árbol de Riquer ambas partes son importantes. El fondo aparece en unos tonos grises,

⁹²⁴Vid. Anexo D10.

⁹²⁵Cfr. TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer*. Barcelona, Lunverg, 2000, pp. 154-156.

azulados y dorados que nos acercan a la montaña de Mallorca, que aparece poco definida. Esos tonos empleados en el fondo también sirven para destacar la fuerza y la vida del pino que se alza seguro sobre una tierra algo seca, pues la vegetación que nos presenta no cuenta con muchos matorrales o rastrojos.

Si pensamos en las técnicas y la simbología que el pintor usó en las obras anteriormente analizadas y las comparamos con esta, realmente no encontramos un punto de conexión fuerte entre unas y otras. En esta obra el pintor ya se encuentra en su periodo panteísta en el que no trataba de copiar la naturaleza, sino mostrar lo que más le ha llamado la atención, lo que le ha sorprendido. En sus obras anteriores encontramos un arte idealista y subjetivo, siguiendo la estética inglesa y su marcado simbolismo; pero en este pinar lo que encontramos es una obra que parece realista. Sabemos que al final de sus días volvió a los intereses que tenía de joven, al comienzo de su carrera, lo que le aleja de ese estilo modernista, que era rechazado por la sociedad, pues con la llegada del Novecentismo se encontró con el dilema de que tenía que renovar su estilo.

Si estudiamos las explicaciones sobre el arte que realizó en un álbum que escribió antes de fallecer, entendemos que su vuelta a la naturaleza le permitía descubrir que ya no necesitaba de seres mágicos o de personificaciones para descubrirla viva⁹²⁶. En el Riquer panteísta, la naturaleza se transforma y cambia de manera constante, haciendo que en algunos momentos de nuestra vida, un instante se quede clavado en nuestra retina, llegando a convertirse en algo especial por llegarnos al alma. El entorno natural, durante su periodo panteísta era tan mágico y tan sagrado como anteriormente, pero es aquí donde el pintor se detiene para mostrarnos lo que le ha inspirado y lo que le ha sorprendido. Al final de sus días vuelve a representar la naturaleza de una manera que consideramos más cercana a sus comienzos, como si volviera a descubrirla, pero con la sabiduría y la técnica de un hombre muy bien formado a nivel artístico y literario.

Síntesis de los tres creadores

Nuestros tres creadores compartían ciertas semejanzas a la hora de sentir una adoración por la naturaleza, lo que les ayudaba a conectar de una forma especial con ella. La representación de la naturaleza en la literatura tenía un marcado carácter simbólico, pues aparecía unida a un caudal de sensaciones y atributos que nos hacen considerarla casi un personaje, ya que la dotaban de propiedades humanas.

⁹²⁶Vid. Anexo 11F.

Morris pinta con sus palabras, crea sensaciones relacionadas con los cambios, con la evolución de la naturaleza, consiguiendo que el lector imagine y pueda crear una imagen mental, pero también nos hace partícipes del subconsciente del creador. Sus obras plásticas no difieren demasiado a lo largo de los años, pues nos introduce en su naturaleza personal, a aquella que aun no ha sido destruida o contaminada por el hombre y la encontramos tan pura como la que él descubre representada en la Edad Media. Al acercarnos a una estética tan arcaica, nos acerca a un mundo de ensueño, idealizado y místico donde sus formas crean un patrón que también encontramos en el ritmo del poema, creando un vínculo entre las obras. Su capacidad de pintar con imágenes llenas de sensaciones en literatura y en las artes plásticas, siguiendo la estética prerrafaelista, lo lleva a convertirse en un diseñador y poeta admirado en su tiempo y en la actualidad.

Larsson por su parte nos acerca a una naturaleza que para él está viva, que es cercana y que llega al alma del ser humano de la forma más natural. Cuando escribe sobre las flores y nos descubre el significado que estas tienen para él, descubrimos que su amor a la naturaleza no se limita a la pintura al aire libre, sino que es capaz de descubrir en un pequeño manojito, que las flores lo pueden acercar a su espacio más personal y sagrado, su hogar, incluso cuando se encuentra alejado.

La comparación de las flores y de los niños, sus dos grandes amores, se ve repetida en muchas de sus obras, en las que no duda hacer una combinación de las mismas para mostrar su sensibilidad. Cuando la naturaleza se convierte en un espacio de juego enorme, cuando sus hijos disfrutaban libremente, sin ropas y sin ataduras, nos descubre que el niño es el mejor representante de la verdadera libertad, pues a ambos les une la pureza. Su deseo de llevar al hombre a descubrir la naturaleza cercana y la cultura más tradicional o rural, le lleva a descubrirnos espacios llenos de vida, sencillez y armonía.

Alexandre de Riquer nos presenta una naturaleza misteriosa, sagrada y con una marcada sensibilidad. Por un lado en su poesía el bosque sagrado se une con el espacio que le rodea y el lirio blanco se convierte en un claro símbolo de estética prerrafaelista. La pureza del bosque y su espíritu, se esconde y sólo puede ser reconocido por el corazón sensible, por el poeta que entiende su lengua. La naturaleza que también cobra vida de noche, cuando se nos descubre como un entorno de belleza, de armonía y de

vida. Durante la noche es cuando la conexión entre cielo y tierra se hace más marcada y especial. Su poesía, en un principio en prosa, pasa a usar el verso, pues la influencia clasicista le lleva a buscar otro estilo que le ayude a manifestar su sensibilidad.

La pintura, por otro lado, es un ejemplo claro de su estética modernista en un principio, donde la influencia del movimiento británico queda de manifiesto en un gusto por la estética japonesa, por la sensibilidad de su pintura, por el manifestar el alma creadora a través de la misma. Cuando se produce un cambio de estilo y se acerca al estilo panteísta, nuestro creador sigue haciéndonos partícipes de ese subjetivismo, dejando que sean el instante y la luz los que nos acerquen a la espiritualidad de la naturaleza que parece más objetiva. Descubrimos en Riquer unos cambios, a nivel literario y artístico, que nos indican el efecto que tuvo el cambio de gusto del público y de los expertos, pues trató de cambiar su estilo y volver a sus comienzos.

Todos estos artistas eran capaces de trasladarnos a un mundo natural y particular. Sus marcadas diferencias en estilo se manifestaban tanto en la producción literaria como en la plástica, pero manteniendo similitudes como su determinación por transmitirnos una naturaleza viva y mágica, en la que su belleza se convierte en el elemento universal.

7. Acerca del estilo, figuras y simbologías. Diferencias entre los tres autores

La tradición tanto en la literatura como en el arte ha sido siempre esencial en la formación del artista y en la búsqueda de estilos distintos o de formas creativas nuevas. Durante finales del siglo XIX y principios del XX, muchos artistas sentían que la formación que recibían en las escuelas oficiales o en las reales academias los limitaba en su expresión artística y literaria. Si por un lado el hombre romántico trataba de romper con la estética impuesta y buscaba huir de la modernidad, centrándose en la naturaleza y el pasado; por otro lado, buscaba romper con todas las normas estéticas y formales, dando libertad al espíritu creador. Es por ello que aparece la necesidad de buscar un estilo personal en el que pudiera expresar su creatividad y expresarla de una manera genuina, haciendo uso de imágenes, metáforas y símbolos personales. No podemos olvidar que los nuevos movimientos internacionales, a nivel artístico y literario, también influenciaron en un estilo que continúa en algunos casos, dependiendo de la fama y de la continuidad de sus obras, creado por su estilo, lo que para muchos era una escuela.

7.1. Imágenes, metáforas y símbolos en William Morris

La vida, en plena la industrialización, era dura para un hombre de gran sensibilidad que se había enamorado de la naturaleza, del pasado, de la catedral gótica y de un mundo donde artista y artesano compartían el mismo estatus. La obra de William Morris trataba de buscar un estilo en el que el hombre volviera a valorar la belleza de lo bien hecho, del uso de materiales naturales y de mejorar la calidad de vida de su sociedad. Su deseo de devolver a las artes aplicadas el valor que tenían en la Edad Media, le lleva a tratar de inspirarse en ese periodo, que hasta entonces había sido considerado oscuro y desconocido. Con las investigaciones realizadas en su época y las

obras que estudió trata de mejorar el diseño de todo en lo que desarrolla, consiguiendo además una mejora sustancial de las condiciones de vida de sus trabajadores⁹²⁷.

La obra de Morris varía mucho, por su labor prolífica en el mundo de la decoración, pero existe un elemento común, su amor por el Medievo, por las leyendas artúricas, por la naturaleza y por la estética prerrafaelista. Gracias a la Hermandad consigue poder desarrollar otras formas artísticas como son la escritura y la pintura, aunque sólo pinta un cuadro. Su amor por el pasado medieval le lleva a desarrollar un amplio estudio de las formas y de los diseños que más tarde traslada a todas sus creaciones. La belleza era la meta de Morris, que además muestra en todas sus obras la fuerte influencia de una naturaleza idealizada, que se convierte en la protagonista de la mayoría de sus diseños. Las formas vegetales, las frutas y las aves aparecen con mucha frecuencia en sus obras, pero nuestro creador no se creía capaz de saber representar correctamente las figuras humanas o animales, por lo que siempre colaboraba con algunos de sus compañeros en el diseño final. Esta creatividad colectiva era muy común entre los miembros de la Hermandad, lo que les animó a la posterior formación de la firma *Morris and Co.*

La composición de obras de este artista varía mucho, pues no era igual elaborar un estampado que diseñar un mueble, realizar un poema de marcada inspiración medieval o dar un discurso político a la sociedad victoriana de su época. Cuando hablamos de diseño no podemos olvidar sus logros al mejorar la calidad de los productos, al devolver el gusto por la sencillez, al pensar en la practicidad, y finalmente, al no renunciar nunca a la creación de belleza. Si hablamos de diseño, Morris trata de mejorar lo que la industrialización había destruido: lo que él consideraba el buen gusto y la apreciación de la simplicidad. El diseño de ambientes le permite trasladar al público a otro espacio, a otro tiempo cuando el hombre todavía no había creado una dependencia total de las máquinas, cuando un buen producto perduraba durante muchos años.

Sus obras escritas varían mucho pues desarrolla: poesía, prosa, discursos, publicaciones en revistas y participa en numerosas conferencias, que lo hacen viajar por todo el país. Su actividad es frenética en todos los campos que desarrolla, tratando de formarse y de alcanzar un nivel de especialización que le hace estar siempre ocupado. Sus obras artísticas, (deseamos introducir aquí también sus obras literarias como las

⁹²⁷Cfr. RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *El arte contemporáneo: Esplendor y agonía*. México, UNAM, 2006, pp. 269-273.

poesías y las sagas, o la realización de tapices, la ilustración de libros o el diseño de obras donde existía un diseño más elaborado) tratan de introducirnos en un ambiente mágico donde las sensaciones, los colores y el diseño de formas tenían un efecto muy especial. Su capacidad de trasladar al lector o al público a un espacio personal, que expresaba su subjetividad, nos ayuda a entender que su mundo interior estaba muy alejado de la realidad de su tiempo.

La representación de la naturaleza sigue un estilo idealizado donde las tonalidades, los colores y las formas buscan una nueva forma de representación más estilizada, más espiritual y cercana a lo que él había visto en los libros iluminados, en los tapices y en las formas tradicionales de una región o de un país. Esa sencillez y elegancia son las que firman a su estilo, que es reconocido por su sociedad coetánea y por la contemporánea.

La sociedad victoriana aun formaba parte de esa sociedad romántica tardía, en la que el pasado estaba idealizado, y un amplio sector de la sociedad trataba de buscar una alternativa al mundo moderno en el que se encontraban. La lectura de obras que trasladan a un pasado de leyendas, la creación de obras donde el tiempo se ha detenido, el plasmar la naturaleza con atención al detalle, el crear un arte fuera de lo convencional y que rompe con lo establecido con las corrientes artísticas más contemporáneas; es lo que él, sus compañeros de la Hermandad y de las *Arts and Crafts* proponen. La sociedad inglesa acepta esas manifestaciones creativas, pues respondían a lo que la burguesía y las clases más adineradas anhelaban. Los sectores sociales menos favorecidos no podían plantearse adquirir muchas de sus obras, ni podían replantear su vida por no existir en muchos casos una alternativa. Esto se convierte en una preocupación para nuestro artista que comienza a desarrollar una faceta política, convirtiéndose en socialista, para mejorar las condiciones de trabajo y vida de esos sectores más castigados por la industrialización.

Su capacidad de entender lo que la sociedad necesitaba y de darle una forma estética idealizada, hace que dé forma a muchos de los deseos inéditos de una sociedad que avanzaba demasiado deprisa. Las peculiaridades de sus obras no impedían que al expresar su subconsciente no pudiera dar cabida a un espacio universal, donde el hombre se puede imaginar. La admiración de la sociedad por su amplia trayectoria como pensador, escritor, artista y diseñador no se limita al Reino Unido, sino que

traspasa fronteras, traduciendo a multitud de idiomas y siendo fuente de inspiración de otros muchos artistas, como los que estamos estudiando en esta investigación.

La lectura y la observación de sus obras nos ayudan a entender el deseo de huir de la triste ciudad, de una realidad que se alejaba mucho de una forma de vida, donde vivir en sencillez y armonía se había convertido en una pura utopía. Lo universal en William Morris estaba unido a las raíces de la naturaleza, a la admiración por un pasado donde el hombre moderno podía imaginarse, por formar parte de las raíces subjetivas de la sociedad. Ese pasado histórico, literario y artístico da forma a lo subjetivo, por crear parte de nuestras raíces humanas, que en nuestro caso pasan a poetizarse tomando un aspecto más universal.

Entre sus logros destacan: el poder unir la sencillez y la belleza en el espacio del hogar, o en la creación de muebles y de elementos decorativos, que servían para dotar de armonía un hogar. Al estudiar sus obras descubrimos que esa idealización de formas y de estilo, con inspiración medieval y prerrenacentista se convierte, en cierto sentido, en uno de los temas universales; pues al tomarlos como reflejo del deseo de huir a un tiempo idealizado, lo forjamos como un mito. Las obras de Morris destacan en muchos casos por lograr crear una armonía entre el espacio temporal y el espacio natural, buscando una estética histórica y elegante.

La producción escrita también muestra su capacidad de tocar temas que preocupaban a la sociedad y darle forma y solución en algunos de sus cuentos, o en sus poemas donde el valor del espíritu humano, la gentileza o la espiritualidad se convierten en esos valores que la sociedad victoriana necesitaba, personificando las formas antropológicas universales. El discurso usado en la literatura no se acerca al Realismo o al Naturalismo, donde se describen las realidades sociales sin dejar de reflejar las infamias de su sociedad. Como ya hiciera en el arte, su estilo creativo busca reflejar belleza, tomar la forma estética de los Prerrafaelistas, donde todo lo que rodeaba al hombre debe tener belleza y reflejar una espiritualidad⁹²⁸.

La sociedad victoriana valoraba más la labor de Morris como escritor y poeta que como diseñador, lo que cambia con el tiempo, pasando a ser más conocida su actividad artística y de pensamiento. La sociedad no limitaba la creación de Morris ni de sus compañeros, cuyas obras terminaban siendo mucho más costosas de lo que ellos

⁹²⁸ Cfr. THOMPSON, Paul. *The Work of William Morris*. Londres, William Heinemann, 1967, pp. 172-177.

deseaban, por lo que sólo ciertos sectores de la sociedad podían adquirirlas. A lo largo de su carrera artística y literaria realiza obras con un estilo bastante definido que aunque avanzaban en el diseño y en la elaboración de las mismas mantenían un estilo personal y característico. Ese desarrollo de sus obras, esa mejora en su elaboración se debe a su permanente estudio y reciclaje, pues trata de convertirse en todo un maestro y experto a nivel teórico y práctico.

Como ya hemos dicho, las obras de Morris suelen tener la virtud de introducirnos en un mundo de fantasía, de leyenda, de idealización donde los seres humanos y la naturaleza aun viven en perfecta armonía, donde el espíritu del artista no se sentía condicionado por modas, por exigencias de una sociedad que ya no deseaba belleza, sino productividad.

La infancia de nuestro artista le ayuda a crear ese vínculo tan marcado con lo orgánico, con un conocimiento y una admiración que se transmite a sus obras. Su sueño del bosque, de la edad antigua, de la belleza de la dama y de la valentía del caballero parece trasladarnos a su mundo imaginario de la infancia. Su capacidad de darle forma a nivel plástico o literario es fundamental, pero también su lucha por el reconocimiento de la labor del artesano, antes considerada tan elevada como las artes mayores.

Entre las obras que elegidas para el estudio del autor hemos seleccionado algunos de los escritos en los que expone algunas de sus ideas sobre el arte y la importancia del pasado.

Su defensa de la artesanía, como la única capaz de realizar belleza en todas sus manifestaciones y de transmitir, en cierto modo, el espíritu del creador, por hacerse a mano, queda patente en este texto⁹²⁹. Para Morris las obras se podían hacer bien, por lo que eran sinónimo de belleza, o de forma incorrecta, creando algo que ya no era arte, sino un producto antiestético. Aquí podemos entender su alusión a la manufactura moderna donde no se presta atención al detalle o a la hermosura del producto. En cambio, al producir algo artesanalmente, a manos del artesano experto, encontramos un producto único pues aúna funcionalidad y estética.

Otra de sus afirmaciones es que las máquinas no son capaces de crear belleza, ya que sólo el hombre con su trabajo y su implicación en la obra, puede producirla. La

⁹²⁹Vid. Anexo 7A.

defensa de la artesanía queda clara, dejando a un lado lo que la industria de su tiempo producía, pues el diseño y la calidad de los productos solía sufrir las consecuencias de la economía moderna.

En su deseo del estudio del pasado hace una afirmación que sorprende a muchos, que por su idealización, tienden a tener una imagen positiva de todo lo antiguo⁹³⁰. Según Morris, la historia está llena de personajes que quedan en la memoria por su poder de destrucción, como es el caso de los reyes o de los guerreros; mientras que, por otro lado, el mundo del arte recuerda a aquellos que crearon belleza. Esta diferenciación entre la historia y el mundo de las artes nos acerca a la realidad de la humanidad, donde el pasado histórico, que aparece muchas veces idealizado, no comparte el mismo criterio que el artístico. La crítica al poder de los gobernantes y reyes nos llama la atención, pues descubrimos que Morris no era tan sólo un idealista, un romántico que no era consciente de la realidad del pasado. Con esta afirmación descubrimos a un hombre que podía ser crítico y aun así buscar una solución para su sociedad: la contribución positiva de la creación artística, el devolver el valor y el respeto por el pasado, no olvidándolo en un tiempo moderno donde sólo se valoraba lo innovador.

En otro texto⁹³¹ se refiere a las artes menores, que habían sido ignoradas durante mucho tiempo, dejando a un lado su contribución en obras tan magistrales como fueron las grandes catedrales. La labor del hombre siempre ha tenido una connotación negativa, pero es gracias al artesano que el trabajo se convierte en algo creativo, en algo que hace crecer espiritualmente tanto al que produce como al que lo disfruta. El día a día de nuestra vida mejora gracias a su trabajo admirable, contribuyendo a que podamos disfrutar de nuestro tiempo del ocio o de descanso, rodeados de belleza. El que Morris una el arte con la vida diaria parecía algo ajeno en su época, porque no se consideraba que los elementos decorativos fueran obras artísticas. El acercar ese concepto a nuestro pensamiento le permite cambiar la ideología de la sociedad, dándole valor e importancia a lo que el hombre, hasta entonces, había considerado algo necesario pero no bello.

La lucha de muchos artistas que estaban en contra de la enseñanza reglada por las reales academias queda de manifiesto aquí⁹³². Morris, que en su juventud, se formó con un tutor personal, después en una escuela y más tarde en la universidad; es uno de los

⁹³⁰Vid. Anexo 7B.

⁹³¹*Ibid.*, segundo texto.

⁹³²Vid. Anexo 7C.

mejores ejemplos de artista autodidacta, ya que no le gustaba el estilo con el que instruían los profesores. Su deseo de aprender estaba motivado por su descubrimiento de formas estéticas, que no seguían las normas artísticas impuestas después del Renacimiento.

La arquitectura gótica con su belleza espiritual, con su gusto por lo artesanal, por su creación de espacios donde belleza y funcionalidad se unían, fue la que más lo inspiró. Cuando se refiere a Walter Scott, todo un representante del Romanticismo y un personaje reconocido a nivel internacional, y a su admiración por la arquitectura gótica; lo que nos llama la atención es que Scott se sintiera avergonzado por reconocer su interés. Morris quiere dejar claro que la enseñanza de las artes se había impuesto de tal manera, que la sociedad no valoraba las formas artísticas que no pertenecían a la artes mayores o a lo establecido por las academias. Ese mismo pensamiento tenían sus hermanos prerrafaelitas y sus compañeros de las *Arts and Crafts*, pero no podemos olvidar que otros, que estaban en contra de la formación reglada y a favor de la valoración del trabajo artesanal, fueron Carl Larsson y Alexandre de Riquer.

Con las casas ocurría lo mismo⁹³³, pues no se consideraban un motivo de admiración por el diseño de sus edificios o la decoración de sus exteriores o interiores, hasta que ellos comenzaron a hacer su gran reforma. La vida rural estaba en armonía con el hogar, tanto que parece integrada con la propia naturaleza. La armonía entre casa tradicional, con sus formas y costumbres, y la vida campestre no permitía mucho espacio para una redecoración, pues toda transformación del espacio significaba un cambio esencial, apartándola de la belleza natural de la misma.

La labor de Morris no era tan sólo la de crear algo nuevo, sino también la de proteger edificios históricos⁹³⁴, devolver el valor artístico a las restauraciones y tratar de defender las formas arquitectónicas antiguas de las casas tradicionales. La época victoriana, una época de excesos, no valoraba lo tradicional tanto como lo moderno y trataba de imponer cambios a lo antiguo adaptándolo a su gusto ecléctico y artificial. La vuelta a la vida en los hogares con carácter antiguo, como hiciera el artista, trataba de revalorar los elementos decorativos y arquitectónicos, que eran los que le daban su carácter.

⁹³³*Ibid.*, segundo texto.

⁹³⁴*Vid.* Anexo 7D.

Otros de sus pensamientos quedan reflejados en sus numerosas conferencias, como la de *Lesser Arts (Las artes menores)*⁹³⁵, en la que defiende nuevamente la libertad creativa para el arte, que se abre para dar cabida a las formas creativas del corazón. El arte no puede estar destinado a tan sólo unos pocos, como tampoco puede estar siempre relacionado con el lujo. Morris aboga por un arte para todos, un arte que es tan necesario como la educación o la libertad, pues ayuda al espíritu humano. Un arte apartado de la sociedad no es arte y, por lo tanto, no desea su existencia. Este pensamiento tan social nos recuerda que parte de su misión es devolver el valor original a toda manifestación del espíritu creativo, toda forma artística, ya sea de las artes decorativas como de las artes mayores.

La defensa de las artes decorativas, está en cierto modo vinculada a lo que estimula el espíritu, el alma del hombre. El ser humano tiene necesidad de encontrar belleza en lo que le rodeaba a diario, incluso en lo es necesario y cotidiano, haciendo que su vida sea más placentera. El arte no debe separarse del hombre, de su aproximación a la belleza, porque nada que no despierte emociones en el hombre puede ser una manifestación artística. La defensa de las artes menores, como necesarias para la sociedad, nos hacen pensar en aquellos primeros productos de la industrialización, tan faltos de gusto y de calidad en sus diseños.

La empresa *Morris and Co.* tenía muchos productos que elaboraban para dos tipos de público: el público general, que buscaba belleza, calidad y practicidad; y el público selecto, que buscaba un producto único, cuyos costes y elaboración eran de gran calidad. Esos ‘muebles de estado’ eran objetos que, además de ser prácticos, poseían tanta belleza que los hacía convertirse en una obra de arte en sí⁹³⁶. La decoración de esos muebles no necesitaba de recato en su elaboración, pues era una verdadera manifestación de talento y de belleza en la realización. El objeto se convertía en una manifestación de belleza, de armonía y de buen gusto; por integrar en sí artes como la ebanistería, la pintura, o las incrustaciones, que se igualaban a lo más hermoso de la naturaleza, las flores. Esta semejanza de la naturaleza y de las obras más elaboradas entre las artes decorativas es muy interesante por la connotación que tiene. La firma *Morris and Co.* era responsable de dividir su propia fabricación, como también ocurre más tarde con la *Kelmscott Press*, que también deja parte de su producción destinada a

⁹³⁵Vid. Anexo 7E.

⁹³⁶Cfr. BURDICK, John, *William Morris: Redesigning the World*. Londres, Tiger Books International, 1997, p. 69.

los sectores más adinerados. Esta división entre las obras no era desconocida para algunos sectores de la sociedad, que criticaban que se dividiera el arte, dependiendo del nivel adquisitivo del cliente. Morris sufría por tener entre sus clientes a las clases sociales que él más criticaba, las clases burguesas y las aristocráticas, en vez de poder producir para el pueblo en general. Entre las obras que estudiamos, encontramos muchos de esos productos exquisitos que, por ser realizados con materiales de alta calidad y necesitar de muchas horas de trabajo, se convertían en verdaderas joyas artísticas.

Además de los escritos en prosa, en defensa de sus ideales, William Morris también era un prolífico poeta⁹³⁷. Uno de sus poemas, *Praise of My Lady*, aparece en su libro *The Defence of Guenevere*, en un periodo en el que Morris estaba muy influenciado por los ideales prerrafaelistas.

El descubrir a una mujer idealizada, que posee una belleza mágica, le hace convertirla en su fuente de inspiración y en su musa idealizada. Eso es lo que ocurre con su esposa a la que admiraba no sólo él, sino cualquier persona que la conociera, pues su belleza estaba muy alejada de los gustos de la época victoriana, pero se aproximaba más a la belleza que los Prerrafaelistas reflejaban en sus poemas y en sus cuadros.

La descripción de la bella dama queda ilustrada por ciertos elementos físicos, pero es más que nada el misterio y la tristeza de la dama, los que la hacen tan especial. Lo que más nos llama la atención no es la continua repetición de un verso al final de cada estrofa, sino el deseo de reflejar la tristeza de la dama, como atributo relacionado con la belleza. La comparación de la piel de la joven con el marfil no resulta extraña en una época en la que la piel pálida era una esencia de la belleza. Esa metáfora también nos traslada automáticamente a la estética de las antiguas figuras, de las imágenes religiosas católicas, donde la belleza y el sufrimiento se unían. Recordemos que Morris dedicó parte de su formación a la formación religiosa, para más tarde formarse en un estudio de arquitectura. Entre los elementos más típicos de la estética prerrafaelista está el realizar obras con un marcado carácter religioso, en el que la estética medieval es predominante.

En este poema, para la descripción del personaje hace uso de la prosopografía y de la etopeya, creando un retrato con palabras. Esta representación nos lleva a visualizar a la que fuera su esposa, Jane Morris, quien era muy conocida por la sociedad de su

⁹³⁷Vid. Anexo 7F.

tiempo, por la gran cantidad de cuadros en los que aparecía. Morris sólo pudo pintarla una vez, a diferencia de su amigo Gabriel Rossetti que la convirtió en su musa también, pero ello no le impedía que la pudiera retratar con palabras. Su cabello no es dorado y largo, pues no sigue la estética de la época, sino oscuro y espeso lo que le da un carácter maravilloso a ojos del poeta. El contraste de la piel pálida y del cabello oscuro y rizado, decorado con algún accesorio metálico, le hace adorarla aun más. Sus pestañas dan sombra a sus ojos, haciéndolos aun más interesantes para el escritor, que desea poder besarlos. Su mirada dulce y triste se pierde en lo lejano, como si estuviera en otro momento del pasado, que revive con tristeza. La dueña de esa mirada perdida y melancólica no es consciente del poeta, ni sufre por él, pareciendo que entre sus pestañas siempre surge una lágrima que quedaba medio escondida. Esas lágrimas que acechan salir, no lloran por él, por lo que la desea aun más.

Hemos seleccionado sólo las primeras diez estrofas que nos ayudan a situarnos en su obra. Las estrofas son de cuatro versos y cuentan con un pareado al principio y un verso final que se repite al final de cada estrofa, creando musicalidad. El que use la aliteración y que ese verso esté en latín, parece convertir el poema en una oración. No debe extrañarnos descubrir, que entre sus líneas, que la adoración que siente por la amada le lleve a convertir el poema en casi una plegaria. Al igual que ocurre en las pinturas prerrafaelistas, las mujeres aparecen con un halo divino que las hace remotas e imposibles de alcanzar. Jane no parece aun enamorada, no parece feliz por la atención del autor, pero fue ese elemento de belleza inalcanzable, de belleza alejada de la estética de su tiempo, la que le cautivó. El hecho que la tristeza que la rodea tenga una razón desconocida nos invita a imaginarla, a crear en nuestra mente una imagen visual de la situación. El amor platónico era uno de los clásicos de la literatura y la idealización de la amada, nos lleva a comprender su deseo de igualarla con una figura santa, elevada e inalcanzable.

Sir Galahad, a Christmas Mystery, es otro de los poemas de tema artúrico⁹³⁸. La tradición de este tipo de literatura era muy extensa haciendo que el poeta tuviera influencias de otros creadores para su escritura. El reino del rey Arturo ha aparecido representado desde siempre como un mundo donde las virtudes humanas aparecían representadas en los hombres y las mujeres de la corte. Uno de sus contemporáneos, el

⁹³⁸Vid. Anexo 7G.

escritor Tennyson, trató los ciclo artúricos con gran belleza, realizando poemas que el público admiraba, pero que no influenciaron a Morris.

Cuando los escritores y pintores prerrafaelitas empezaron a interesarse por los ciclos artúricos, crearon un mundo propio. La escritura del poema es tan cercana a la del Medievo que parece como si nuestro autor fuera de esa época. El estilo refinado de sus versos y la bella versificación nos recuerdan a las obras que los Prerrafaelistas realizaban sobre las leyendas, donde su punto de vista parecía surgir del pasado, como si hubiera sido elaborado hace cientos de años pero con una perspectiva e idealización especial⁹³⁹.

Su capacidad de desarrollar una obra dramática en un poema nos parece singular, pero también reconocemos su incapacidad de crear un poema perfecto al no trabajar la rima a la perfección y no ser muy cuidadoso con el uso del sistema métrico. La obra consigue captar la atención del lector y trasladarlo al espacio en el que Galahad se encuentra. La noche más larga del año, aparece en una estación fría para el cuerpo pero plena para el espíritu del caballero, que siente la fuerza del nacimiento de Cristo Redentor. El cansancio aprisiona al caballero, pero por suerte encuentra cobijo en una capilla, donde el viento creaba una música que lo hacía evadirse en sus pensamientos. Todo cambia cuando, en el bosque oscuro, surge un sonido y poco a poco se hace cada vez más consciente de que ha caído dormido. Sir Galahad intenta mantenerse despierto en ese espacio tan especial que es la noche, pero el mundo que le rodea desaparece, impidiéndole ver los detalles del espacio sagrado en el que se encuentra. Al darse cuenta de su cansancio, comienza a pensar en la opción de abandonar lo que tanto tiempo ha llevado en su largo peregrinaje. Su monólogo le permite hacernos partícipes de sus ideas, y recalca su gran soledad y cansancio. Ese monólogo con el espíritu del personaje y el lenguaje arcaico que usa, le hacen real en nuestra imaginación, que se traslada a la magia de la noche y a la pequeña capilla en la que el caballero, aun con su armadura, cae rendido por sentirse seguro al encontrar asilo. El imaginar, el crear con sensaciones y dejar a un lado las descripciones, nos permite crear una imagen del lugar, lo que hace que ese mito se forme también en nuestra mente, consiguiendo definir de forma personal la leyenda y el personaje.

⁹³⁹LUCIE-SMITH Edward, CAHIL James. *The Pre-Raphaelite Brotherhood*. Londres, Cv Publications, 2012, pp. 29-31.

El estudio de algunas de sus obras más significativas, a nivel técnico y artístico, nos permiten entender el estilo del artista y encontrar una conexión entre la producción escrita y la plástica. Recordemos que William Morris centra gran parte de su labor en el diseño de papeles, bordados y tapices, abandonando la pintura, por su miedo a no ser capaz de reflejar la figura humana.

The Forest fue uno de sus mayores logros en la producción de tapices, que según él eran una de las mayores manifestaciones artísticas⁹⁴⁰. La temática elegida, el bosque, es para él un espacio especial desde su niñez, donde entre juegos descubre que el mundo de la imaginación y el de la lectura pueden encontrarse. Su forma de concebir el bosque con un fondo oscuro en el que surgen, como en la mayoría de sus obras, formas onduladas, que se transforman en vivas al crear en ella la sensación de movimiento, nos sigue pareciendo muy particular. Esas hojas que rodean lo que parecen unas fuertes ramas y a la figura central del tapiz, el león, se extienden por todo el tapiz creando una especie de continuidad que aglutina a los diferentes seres representados. Entre las ramas antes mencionadas, también surgen otras formas vegetales, que en la base son pequeñas plantas con flores primaverales de dos colores predominantes, el rojo y el amarillo. Las ramas onduladas adquieren unas tonalidades azuladas y verdes que le hacen destacar sobre el fondo oscuro y diferenciarse del tono verde de otras ramas, que crecen de forma ascendente. Entre los diferentes animales representados aparece un tallo robusto, que se extiende de un lado al otro, con formas también elípticas, que crean un fuerte contraste por su tono claro, además de añadir más movimiento.

Morris era todo un perfeccionista en su labor de diseñador, buscando recrear escenas o paisajes con una técnica tan difícil como era el telar. Consciente de sus dificultades y siguiendo el pensamiento de la Hermandad colabora en la elaboración de su obra con uno de sus amigos Philip Webb, para los animales, y con Dearle, uno de sus ayudantes, para los detalles florales. Morris solía decorar los fondos vegetales, la decoración de carácter orgánico, dejando a sus compañeros más cercanos elaborar las figuras animales y las humanas. En realidad hacía lo mismo que sus amigos los pintores prerrafaelistas, que primero dibujaban el fondo, la naturaleza y luego pasaban a representar la escena.

⁹⁴⁰Vid. Anexo E1.

No creemos que nuestro diseñador se desentendiera del diseño final, una vez lo pasara a Webb, pues la colaboración entre los creadores era muy cercana, al igual que ocurría con Rossetti y Burne Jones; por lo que podemos considerar que hasta que el diseño no tenía la estética deseada no se convertía en un tapiz.

Los animales representados en este bosque son los siguientes: un pavo real, una liebre, un león, un zorro y un cuervo. La representación de los mismos es muy diversa, prestando gran detalle a la reproducción del pelaje y de las plumas. Las posturas en las que se encuentran las figuras, todas en reposo, nos hacen imaginar que están esperando a que algo o alguien lleguen. Los animales no se atacan, ni sienten miedo el uno del otro, simplemente aparecen en perfecta armonía con el entorno, lo que hace más curiosa su representación a ojos del hombre moderno. Esas posturas hieráticas, en las que ninguno dirige la mirada al espectador, consiguen darle una mayor significación a la obra, haciendo que por su estética medieval nos traslade automáticamente a un mundo de leyendas y de ensueño, donde todo puede hacerse real. El león aparece en un bosque frondoso y como figura central, a sus dos lados aparecen el zorro y la liebre, que al ser animales terrestres y de pelaje parecido no crean gran contraste. En los extremos del tapiz se encuentran el pavo real y el cuervo, uno elegante y mágico, otro oscuro y misterioso, cerrando la composición del tapiz. Dos leyendas aparecen en un pergamino sobre el zorro y la liebre: *'The Beasts that be in woodland waste, now sit and see nor ride nor haste'*. Los animales aquí representados aparecen por tanto relajados y sin prisas, como indica la leyenda, quizás esperando a que comience una historia de la que serán protagonistas.

La bella Isolda, es la única obra en pintura realizada por Morris que haya sobrevivido⁹⁴¹. La obra se sitúa en la Edad Media y se basa en los ciclos artúricos, en especial en los personajes de Tristán e Isolda, donde una joven casada con un rey le es infiel, al enamorarse del caballero Tristán. Morris no pensaba que su talento estuviera enfocado hacia la pintura y como la respetaba mucho, abandona sus tentativas pasando a expresar su espíritu creador en la literatura y en las artes aplicadas.

La representación de Jane Morris, que aparece vestida siguiendo el gusto Prerrafaelista y de la Edad Media, con un vestido claro y de estampado vegetal, excepto en las mangas que aparecen de color rojo fuerte, es bastante especial. El cabello de la

⁹⁴¹Vid. Anexo E2.

joven muchacha aparece decorado con un tocado de flores y plantas; y parece estar terminando de vestirse, pero su gesto no es el de una mujer feliz, sino el de una mujer atormentada. La mirada parece perdida y todos esos elementos del poema *Praise of My Lady*, que antes vimos los podemos aplicar aquí⁹⁴². El rostro aparece de un tono pálido que destaca ante el fondo azul de un tapiz y el color rojizo que domina el fondo de la habitación. Hay estampados medievales que aparecen en distintos puntos de la habitación: a los pies de la cama, cubriendo la mesilla, en la alfombra, y en los tapices al fondo de la estancia. La atención a los detalles en la habitación, el uso del animal en la cama para indicar la fidelidad hacia su ama, el libro iluminado que aparece abierto junto a la cama, y las cortinas que caen del dosel de la cama, contribuyen a que se forme un espacio que está vivo, que es real y que nos traslada a ese tiempo tan alejado de nuestra realidad.

Los colores que predominan son el blanco y los tonos rojizos, los cuales tenían una simbología, pues si la cama aparece en blanco, símbolo de pureza, la dama se va transformando, primero con su estampado y la mangas en contraste, para finalmente quedar rodeada de ese color tan asociado con la pasión. El uso de colores fuertes era también una de las características de los Prerrafaelistas, que huían de los tonos ocres tan defendidos por las academias y la sociedad. La caída de las telas o el efecto de las sábanas, nos indican que la escena retrata el comienzo del día, quizás es la primera mañana tras su infidelidad con Tristán. En ese momento, en mitad de una acción es cuando nos podemos situar en la leyenda, dejando que nuestra imaginación forme más tarde el resto, sin necesidad de saber cómo termina. La relación entre la literatura y la pintura o las formas plásticas del arte era muy especial entre los Prerrafaelistas, contribuyendo unos y otros a la elaboración de la misma.

Esta obra era tan importante para Morris porque además de representar a su amada, representaba una de las leyendas más amadas por los jóvenes de la Hermandad. La incapacidad de realizarla de manera apropiada le resultó tan frustrante, que finalmente fue terminada con ayuda de unos compañeros, y Morris escribe a su amada que aunque no pudiera pintarla, él la amaba⁹⁴³.

⁹⁴²Vid. Anexo 7F.

⁹⁴³Cfr. BURDICK, John, *William Morris: Redesigning the World*. Londres, Tiger Books International, 1997, pp. 38-41.

La escena que Morris nos presenta nos puede hacer sentir que se trata de una escena doméstica, además de la leyenda, por lo que al trasladarlo a un entorno compartido por la sociedad es más fácil identificarse con el personaje e imaginar la historia en nuestro subconsciente. El hecho de que representara a su esposa como adúltera y que luego ella le fuera infiel con su maestro y amigo, Gabriel Rossetti, nos lleva a pensar en las paradojas de la vida. El uso repetitivo de colores puede considerarse una aliteración visual, y el que la joven aparezca tan apartada de la realidad, puede ser una alegoría del sentimiento de culpabilidad, que la hace sentirse repudiada por la sociedad.

Su hogar de *Kelmscott Manor*, aparece aquí representado en la primera página de la obra *News from Nowhere*⁹⁴⁴. Esta obra une elementos de ficción con otros de utopía socialista, cuando el protagonista tras caer dormido viaja en el tiempo a un futuro, donde la sociedad convive en armonía, ya que la propiedad privada ha desaparecido y la producción está regida por la sociedad democrática. En ese futuro ficticio, la sociedad se ha convertido en una sociedad agraria donde ya no existen ni las ciudades modernas, ni el dinero, ni las clases sociales, ni tampoco es necesaria la justicia. La unión del hombre y la naturaleza es tan armónica, que tan sólo se ve en ella el disfrute y el hombre descubre la satisfacción en el trabajo.

Morris representa su propio hogar al principio de la obra como una manera de presentar una nueva forma de vida, una utopía hecha realidad. Las plantas que aparecen a los lados del camino a la puerta sirven de guía y decoran ese trayecto hacia otra realidad. La naturaleza que aparece alrededor de la casa y esos pájaros que vuelan en el cielo nos conducen a una sensación de libertad, de armonía y de tranquilidad. El que la imagen aparezca rodeada por un marco nos ayuda a crear una imagen artística de la obra, donde el protagonista es ese modo de vida que él ya ha encontrando y que quiere exponer entre sus coetáneos mediante la novela, que además nos lleva su mundo de magia, del viaje en el tiempo y del idealismo.

La Edad Media aparece como una edad dorada desde que Morris era niño, por lo que la lectura de obras le lleva a desear conocer más de la época. La adquisición de obras iluminadas era bastante común entre los sectores artísticos y Morris junto a sus compañeros estaba bastante fascinado por iluminar sus propios poemas. Cuando llega a

⁹⁴⁴Vid. Anexo E3.

la universidad comienza a adquirirlas y estudiarlas, mostrando posteriormente gran maestría en la iluminación y caligrafía de sus obras⁹⁴⁵. Esta hoja pertenece a la obra, *The Rubaiyat of Omar Khayyam*, realizada en 1872⁹⁴⁶. Esta historia traducida del persa la inglés fue muy popular en la sociedad victoriana. Morris realiza esta obra como regalo para una de sus mejores amigas, Georgina Burne-Jones, para quien también realiza su primer libro de poemas ilustrados de gran belleza y calidad. El hecho que Morris se sienta intimidado al representar las figuras humanas, le hace cooperar con su amigo Burne-Jones, hermano de la antes mencionada, para su realización.

La naturaleza aparece aquí representada como si fuera ella la que nos contara la historia pues sus ramas se entremezclan con las líneas creando una armonía perfecta. La caligrafía usada no desentona con el carácter orgánico de la obra, donde las vocales iniciales aparecen en tonos muy semejantes al de las plantas. Esas vocales iniciales también presentan una alternancia de tonos entre las líneas, al igual que ocurre en el ramaje, que parece alternarse cuando llega a la mitad de la hoja. La vegetación parece desplegar formas con vida y libertad, lo que endulza las líneas del poema y nos traslada a ese mundo ficticio e ideal.

Las figuras que están representadas en lo alto de la página aparecen con vestimentas del Medievo, pues la historia se sitúa en el siglo XII, por lo que siguiendo con su deseo de reflejar su arte de la forma más auténtica, se hace un experto de las obras iluminadas. Todo esto lo lleva posteriormente a trabajar en la impresión de libros y en la ilustración de los mismos, pudiendo participar en grandes proyectos como la reedición de sus propias obras o la de algunos de sus grandes maestros, como Chaucer. Su deseo de aprender y de formarse queda de manifiesto en obras como esta, en la que el artista sigue trabajando distintos campos artísticos pero siempre con el deseo de crear belleza.

The Orchard o *The Seasons*, (*El huerto* o *Las estaciones*) sería el primer intento de realizar un tapiz con figura humanas⁹⁴⁷. Las obras de *Morris and Co.* se hacen más conocidas siendo bastante común, entre sus clientes más exclusivos, el solicitar obras de gran valor. La mayoría de sus tapices se realizaban en los talleres de la Merton Abbey, donde los trabajadores de la firma tenían unas condiciones laborales muy avanzadas

⁹⁴⁵Cfr. THOMPSON, Paul. *The Work of William Morris*. Londres, William Heinemann, 1967, pp. 132-137. passim.

⁹⁴⁶Vid. Anexo E4.

⁹⁴⁷Vid. Anexo E5.

para su época. La realización de todos estos productos a mano, entre los que destacan los bordados y los tapices, son un ejemplo del pensamiento de las *Arts and Crafts*, que defendía la integridad artística y la intervención del artesano. Estos diseños elaborados a mano con lanas, sedas y mohair, tenían un coste adicional muy elevado, por la mano de obra empleada, pues se necesitaban muchas horas para su elaboración, y estas obras quedan dentro de las llamadas obras o muebles de estado.

Este tapiz fue diseñado por Morris y su compañero Edward Burne-Jones en 1890. El tapiz es todo un ejemplo de creación artística artesanal, pues durante la Edad Media se convierte en una de las representaciones más costosas y apreciadas de Europa. Los tapices se usaban en la antigüedad para proteger del frío las habitaciones de las antiguas casas, a la vez que contribuían a embellecer esos espacios con bellas representaciones. El tapiz cuenta con un fondo vegetal que nos recuerda al que Morris usaba en sus tejidos y al papel de pared, pero la diferencia es que en este encontramos que el diseño no se repite, sino que va representando las diferentes estaciones del año.

Entre los árboles frutales y los arbustos representados encontramos: el naranjo, el manzano, la vid, el olivo y, finalmente, el peral. La asociación de la fruta con la estación del año puede parecer obvia, pero nos ofrece una representación viva y fértil de una naturaleza idealizada, al presentarla justo antes de la recolección. Como era normal entre la mayoría de sus tapices, el fondo aparece oscuro, en la noche, y en la parte más baja del tapiz también encontramos pequeñas plantas con flores que aparecen representadas por orden de floración. La ornamentación floral y frutal crea un equilibrio del que surgen las figuras humanas, en el centro, que representan las cuatro estaciones. Vestidas con ropas del Medievo encontramos cuatro figuras representadas con mucha belleza y delicadeza en gestos, telas y posturas. Las figuras que sujetan un pergamino en movimiento con un poema escrito por el mismo Morris para acompañar el tapiz. La belleza de esta composición, en la que texto e imagen aparecen unidos, nos traslada a un espacio maravilloso, donde las distintas estaciones del año aparecen en perfecta simetría desde el texto, a los frutales, a las flores y finalmente a las ropas de las damas retratadas. La unión de todas esas frutas y flores resulta imposible en la realidad, confiriéndole a este huerto el poder de controlar el tiempo y de pararse en el periodo preferido por Morris y la Hermandad. Su deseo de volver al pasado, de revivir e idealizar un mundo, en el que el hombre no había perdido aun su identidad en el trabajo, le resulta siempre grato.

El poema⁹⁴⁸, escrito con un estilo arcaico, canta al trabajo durante las diferentes estaciones del año, con sus riquezas y con sus dificultades, pero siempre con la esperanza de la llegada de la primavera y de un nuevo comienzo. La naturaleza, la refleja siempre con fidelidad, por la claridad su diseño, dejando visiblemente plasmada su idealización. Vemos como los meses y las estaciones son un tema repetido en sus obras, y la primavera es una de las grandes protagonistas.

La última obra de Morris que analizamos *King Arthur and Sir Lancelot (El rey Arturo y Lanzarote)*, es una de las trece vidrieras encargadas a la Morris, Marshall, Faulkner & Co, en 1862⁹⁴⁹. La que representamos es la que William Morris diseña, pues las restantes de la serie son obras de algunos de sus compañeros, pues la empresa aun no había pasado a ser propiedad de Morris.

La obra nos muestra una escena de los ciclos artúricos en la que el rey aparece acompañado del caballero Lanzarote en un entorno natural. Las vidrieras funcionan de otra manera para crear contrastes, a diferencia de los tapices, pues el fondo ya no aparece oscuro, o situada en medio de la noche, sino que entre los árboles y el campo encontramos un cielo azul que ilumina la composición. El fondo aparece con representaciones de árboles y una base vegetal; y a los pies de las figuras surgen unas pequeñas flores que crecen de forma irregular. Los árboles brotan sin flor o fruta, y aunque sus copas y hojas aparecen bien representadas no son tan idealizadas o estilizadas como las que aparecen en sus tapices. La naturaleza tras las imágenes aparece representada de una forma intrincada, sin que los volúmenes, las tonalidades o las formas aparezcan acentuados, lo cual puede deberse a la necesidad de crear un fondo medio oscuro sobre el que destacan las figuras humanas.

El rey Arturo aparece vestido con túnica marrón y capa blanca con estampados en flor, lo cual puede sorprender al público moderno, pero recordemos que en la Edad Media los estampados de carácter orgánico son muy comunes. La túnica, el rostro, el cabello y la corona aparecen en tonos claros, lo que permite que la figura destaque sobre el fondo y tenga mayor protagonismo que Lanzarote. Por otro lado el cetro, uno de los atributos reales, es lo único que aparece en color dorado, el cual se repite en las flores del campo y la armadura del caballero. Lanzarote, por otro lado, viste una armadura, cuya reproducción es detallada y aparece reflejada con gran belleza. El rostro del

⁹⁴⁸*Ibid.*, texto

⁹⁴⁹*Vid.* Anexo E6.

caballero no aparece tapado mostrando que el personaje es mucho más joven que el rey. Sus armas aparecen bellamente retratadas y su escudo destaca sobre el resto de la figura por ser de color blanco y tener tres líneas en rojo. Si queremos crear un vínculo entre las dos figura podemos pensar que el rey es el que otorga el título de caballero y el escudo de armas; quizás por eso nuestro artista utiliza ese color, destacando de dónde provenía. Morris era un amante de la Edad Media, como ya sabemos sobradamente, pero nuestro joven muchacho era tal entusiasta que tenía una armadura hecha a su medida, que usaba para poder reflejar en detalle todas sus partes. La armadura de Lanzarote está representada en dorado, pero otros elementos como la cota de malla o el escarpe aparecen en tonos plateados, destacando aun más sus diferentes piezas. La obra cuenta con una leyenda con letras en blanco en su base; mostrándonos otra escena de los ciclos artúricos entre sus obras.

Las diferentes técnicas para la realización de sus obras, ya sea pintura, tapiz, estampado, vidriera o mueble decorado no impedían que el amor del artista por las formas orgánicas, el color, el diseño, la luz y las formas estilizadas no encontraran representación en todas y cada una de ellas de alguna manera. Su manera de crear escenas o espacios llenos de armonía y equilibrio, se correspondía con lo que él mismo defendía en sus textos de defensa de las artes menores, o en su deseo de volver al pasado y a la naturaleza para la inspiración. Su vinculación con los Prerrafaelitas es patente y, aunque le era difícil pintar cuadros, creaba espacios, personajes y escenas tan brillantes como las de sus compañeros, usando otros medios para manifestarlo.

7.2.Imágenes, metáforas y símbolos en Carl Larsson

En la obra de Carl Larsson se unen varios aspectos a destacar: la creación de un ideal de vida, la creación de ambientes interiores que son accesibles para toda la sociedad, y la posibilidad de mejorar de la calidad de vida de las familias, al alejarse de los rigores de la ciudad. Opinamos que su deseo de volver a la vida en el campo y a las raíces quizás parecía una utopía en plena industrialización. Sus semejanzas en pensamiento con William Morris y el movimiento naturalista lo posicionan en la vanguardia de ese periodo, al surgir gran cantidad de movimientos nacionalistas y

regionalistas a nivel europeo durante el siglo XIX. Larsson logra introducir su ideología en su obra pictórica y literaria.

Su perspectiva de la arquitectura del hogar, su filosofía de vida naturalista, sus mensajes y textos escritos en cuadros y retratos, su decoración de interiores, su cercanía a los niños y a su inocencia, su cooperación en la creación de las obras y del hogar con su esposa, o las influencias externas que le llegaban a través de revistas, tertulias y viajes, aparecen de forma sistemática en muchas de sus obras.

La creación de sus obras pictóricas se ve muy marcadas por elementos genuinos de su estilo como son: los colores claros y una gama cromática en la que destacan los colores del arte regional de Dalarna y del folklore sueco, como son el rojo y el verde. Además el artista tendía a destacar los tonos, haciendo que el color sea una suave superposición de capas de colores en sus acuarelas.

Otras veces el dibujo aparece marcado por bordes o contornos oscuros, influencia de su pasado como ilustrador y de la estética japonesa. Esa tendencia a poner en sus obras y acuarelas una línea o un trazo oscuro hace que cada uno de los objetos representados quede enmarcado⁹⁵⁰. Esta técnica es muy característica y personal siendo reconocida con facilidad, al introducir frecuentemente dibujos lineales que tratan de hacer de la realidad un ornamento, una idealización del entorno y de las situaciones más cotidianas del ser humano.

La luz aparece como protagonista no sólo en los exteriores e interiores del hogar, sino que tiene protagonismo en escenas más recogidas, como en las de las oscuras noches del invierno sueco, que quedan iluminadas por una lámpara que nos muestra esos espacios y representaciones transformados en cálidos y acogedores.

Además notamos que el modo de componer las obras con figuras, objetos, luces, colores y sombras crea una perspectiva especial, muy característica del artista. Este artista era bastante polifacético lo que le permitió tratar temas cotidianos en muchas de sus obras, temas históricos en las obras monumentales y de frescos, y temas más libres en su periodo como ilustrador, sin olvidar su faceta de escritor.

Al ubicar tanto al artista como a la obra en un contexto histórico y social, comprendemos que el artista, en muchos casos, interpreta las necesidades de su

⁹⁵⁰Cfr. PUVOGEL, Renate. *Carl Larsson, Watercolors and Drawings*. Colonia, Taschen, 2003, p. 12.

sociedad y responde transformando sus deseos aun inéditos en una realidad pictórica o literaria. Es así como el arte se convierte en una forma más del lenguaje, que tiene mecanismos y funcionamientos que pueden ser comprendidos y explicados. Es decir, existe un código propio similar a la literatura o la música, pero manteniendo ciertas particularidades, pues al estar relacionadas con lo subjetivo, no pueden tener una base científica. El lenguaje usado en sus cuadros traspasa barreras lingüísticas, culturales y sociales, al ser admirado por sus coetáneos en vida, no solo en su país sino también a nivel internacional.

Como ya se comentó anteriormente la lectura u observación de la obra de Carl Larsson nos permite captar las ideas sociales o la mentalidad de la época a través de formas simbólicas o de impresiones personalizadas. Lo universal en Carl Larsson está unido a lo subjetivo, de igual modo que lo que se ama o lo que es grato tiene sus raíces naturales en la identidad del sujeto. El espectador suele sentirse identificado con lo que conoce, admirando y amando aquello que le es cercano, y tendiendo a rechazar lo desconocido. El deseo de imitar o plasmar la realidad ha afectado a las artes plásticas durante mucho tiempo y durante el Romanticismo es cuando aparece una mayor libertad de expresión, pues se desea dotar de libertad a lo subjetivo.

En las obras pictóricas de Carl Larsson, la gran mayoría de sus admiradores reconocen su propia infancia, imaginado o reviviendo momentos cercanos a los que él retrata. Hay que recordar también que el ser humano tiende a mitificar la etapa infantil de su vida y a sentir una nostalgia, pues hay una fuerte carga sentimental en lo relacionado con los recuerdos de la niñez. Por lo tanto, se puede pensar que el artista llega a construir mitos de las representaciones de sus hijos y de su hogar, pues todos compartían una base común y universal, transformada en representaciones sensibles. Es decir, la idealización de la inocencia, del hogar, de la niñez con sus experiencias y la imaginación, se ven representadas en esas obras que acercan al espectador a uno de los grandes temas universales, la infancia.

La capacidad de plasmar armonía en el orden natural y en el espacio temporal nos parece un logro artístico en el caso de Larsson. Las representaciones simbólicas de la infancia, de la armonía, de la naturaleza; es decir, de la libertad y felicidad del ser humano en su vida cotidiana se presentan de forma repetitiva, contribuyendo a la creación del mito personal. Este mito personal debe presentarse en las obras pictóricas y

literarias del artista, personificando el inconsciente de las formas antropológicas universales con su pincel y su pluma. Si el pincel pasa a convertirse en pluma en su autobiografía, debemos poder reconocer esos mitos, esas características personales por las que se le reconoce y admira también en su escritura.

El estudio de los distintos géneros usados en la literatura ha mostrado anteriormente la dificultad de introducir entre ellos la prosa literaria no ficcional. En la autobiografía, en general, se rompe con la pretensión de romper con la objetividad del discurso histórico. En esta autobiografía se muestra el mundo desde la perspectiva de un creador, lo que nos permite comprender su manera de elegir aquellos momentos de la vida que le resultan interesantes.

Larsson realizaba textos que acompañaban a algunas sus obras para una mejor comprensión de las mismas antes de escribir sus memorias, pero además introducía anécdotas de su familia, sumergiéndonos en un mundo de cuento en el que los miembros de su familia eran los personajes. Este pintor no trataba de apartar su actividad pictórica y sustituirla por una literaria en un principio, pues sus limitaciones como escritor le parecían reales, eran un temor para el artista.

Como ya se comentó anteriormente, los capítulos de sus obras tienen títulos pero al analizarlos se aprecia una semejanza entre los nombres de sus obras pictóricas y los capítulos de su autobiografía. Al leer capítulos como: *Los ancestros*, *Madre y padre*, *Sobre mi hogar*, *Escuela*, *Artista del hogar*, *El sacramento del bautismo*, *Mis modelos*, *Retratos...*; podemos ver cierta semejanza con la forma de nombrar sus obras pictóricas en algunas de las obras que aparecen en nuestro anexo de obras pictóricas.

La autobiografía comienza de una forma poco habitual ya que desde un principio describe una pesadilla que tuvo, describiéndola con todo detalle y mostrando su angustia⁹⁵¹. Más tarde nos damos cuenta de que justo al comienzo de su libro el autor explica que se trataba de una alegoría de su vida y añade que el lector debe descifrarla tras la lectura de sus memorias. Carl Larsson compara su vida con una serpiente que lo encanta, sin ver al artista como el encantador de serpientes. Una posible lectura de esta afirmación es que, desde su punto de vista, la vida es la que condiciona al artista en su creatividad, la que da temas de estudio y la que ofrece distintos elementos según las circunstancias, la época y la sociedad. Su forma de expresarlo resulta bastante poética.

⁹⁵¹Vid. Anexo 8A.

Es una imagen en la que la serpiente, que carga con una tradición simbólica muy negativa, pasa a representar algo abstracto, que aparece muy libre a la interpretación del lector. Siempre nos podemos cuestionar si la serpiente simboliza lo maléfico de la vida, o lo enigmático y misterioso de la misma. El que el pintor no pueda encantar al mundo, deja de manifiesto las dificultades que el artista encuentra, cuando se encuentra limitado por una sociedad que restringe su creación artística y establece el tipo de obras destinadas a tener éxito o fracaso. Al recordar que en este periodo existe un movimiento que trata de volver a las raíces, a lo natural, a lo nacional; podemos afirmar que Carl Larsson realiza una buena lectura de lo que la sociedad necesitaba y lo transforma en una representación más cercana al hombre, por medio de sus cuadros, de sus anécdotas y de sus recuerdos.

Si pensamos en la imagen que tanto el público como la crítica tenía de Larsson, con sus reproducciones de estampas infantiles en espacios armoniosos, naturaleza bella, amor fraternal y diversión para todos, nos aparece un personaje bastante diferente al saber que detrás de su rostro siempre sonriente, se escondían un horror oculto en su vida y que deseaba ser liberado de la carga mundana.

En su autobiografía, quizás vemos el pesimismo del final de sus días, de su lucha frustrada por persuadir a sus coetáneos, de sus fórmulas para alcanzar la felicidad, y de su representación de lo nacional. Si los cuadros mostraban la belleza, la felicidad del hogar y del entorno, el texto escrito puede mostrar esos elementos que no se pueden plasmar en su pintura, que aunque es algo realista tienen una perspectiva muy idealizada. Así es como quizás muestra, desde un principio, que la vida de los suyos y de sus conocidos no era siempre como aparece en sus cuadros. En su autobiografía se encuentran gran cantidad de referencias a fallecimientos de personas conocidas, cercanas e incluso familiares muy queridos. Estos recuerdos dolorosos están descritos con el mismo cariño y ternura que aparece en sus retratos y dibujos de escenas infantiles.

Otra de sus virtudes es mostrar lo cómico en sucesos que no parecen gratos⁹⁵². Por ejemplo, cuando habla del accidente que su padre sufrió mientras trabajaba en un molino nos describe la situación de forma muy humorística, haciendo cierto símil al comparar la forma de caer su padre con la de una crêpe. En estas sencillas líneas hace

⁹⁵²Vid. Anexo 8B.

uso de dos figuras metafóricas, por un lado usa la onomatopeya, al imitar el sonido de su padre al caer, y por otro de una perífrasis, cuando nos habla de la caída en plano. Larsson hace uso de algunas imágenes como estas, que ayudan a que la lectura de su biografía sea más amena y llevadera para el lector. Hay que señalar que la relación entre padre e hijo no era muy cercana, pues en su autobiografía se pone de manifiesto el sufrimiento del muchacho durante todo el tiempo que vivió con su padre. Algo que hemos visto en su cuadro, *Farfar*, cuando el padre aparece casi tapado, en un segundo plano y de modo que no se muestra ni su rostro ni su mirada. La importancia que le da a la naturaleza y el que sirviera de antítesis, para acentuar su vejez, es algo que usa en otras obras.

Durante su infancia sentía adoración por su madre y por su abuela pues lo colmaban de amor y de positivismo⁹⁵³. Si en la autobiografía se propone rescatar de sus memorias y mostrar a su abuela sin adornos, lo mismo hace en muchos de sus cuadros con su esposa, a la que retrata de forma sencilla. Vemos que la descripción literaria de su querida abuela no es física sino que trata de presentarnos su carácter, su forma de ser y su espíritu, es decir, hace uso de la etopeya. Su abuela es como un rayo de luz, de ilusión y de alegría en la triste existencia en la que la familia vivía, por la pobreza y por las dificultades de la vida. La actitud ante la vida de esa mujer, que adoraba a sus nietos y que aunque vestía de forma sencilla, tenía toques de color en detalles tan simples como los lazos. Lo tierno de la estampa entre abuela y nietos también se ve reflejado en la relación entre los miembros de la familia Larsson, Karin e hijos. En este fragmento vemos que los sentimientos son los que transmiten el carácter del personaje en la narración, pero en la pintura es el gesto y la armonía que rodea al personaje el que permite situarlo y mostrar la personalidad.

El retrato visual de sus seres más queridos es muy sencillo, pero a la vez resulta poderoso por el intercambio de miradas cómplices y llenas de sentimiento entre el pintor y el retratado⁹⁵⁴. En los retratos de la familia, donde aparecen tanto el pintor, como su mujer y algunos de sus hijos, es donde el gesto, la mirada y la cercanía con los niños, con la inocencia e ilusión, son las que llenan de vida el cuadro. Su composición está marcada por poses muy relajadas y naturales, en las que no parece haber posado ni consciencia de ser retratado. Se puede decir que el pintor toma una instantánea en la que

⁹⁵³Vid. Anexo 8C.

⁹⁵⁴Vid. Anexo F1.

el detalle, la expresión y el movimiento están justo en ese momento en el comienza la acción, es entonces cuando el público comprende lo que está sucediendo y lo traduce de forma personal.

También vemos que introduce elementos del hogar en todos estos retratos pictóricos de una manera que parece casual, pero que ponen de manifiesto: sus ideales de decoración, su gusto por la sencillez de la ropa, su actitud relajada ante la vida del hogar, y el uso de colores y de luz en interiores. La unión de dos personajes en cada retrato crea una relación cercana entre ellos⁹⁵⁵. El artista coloca a los personajes de forma que se ve la proximidad entre ellos y se puede palpar un ambiente privado y relajado en su hogar.

El entorno afecta en gran medida al artista, ya que se inspira al ver situaciones en las que los personajes muestran una faceta de su personalidad. Veamos, por ejemplo, el modo en el que presenta su llegada al mundo⁹⁵⁶. Carl Larsson se refiere a su entorno como el mayor interés de su vida, pues en él sitúa a sus seres queridos y a las personas con las que interactuaba. Su capacidad de descubrir colores, tonalidades y una luz, a veces cambiante, es la que permite que sus personajes retratados aparezcan rodeados de una armonía y paz interna, es decir, le permite mostrar el espíritu del retratado.

La ironía del artista al decir que recuerda su primer contacto con el entorno es una clara hipérbole de su retentiva y, al unir lo vivo y lo muerto como algo que le impresiona, descubrimos una antítesis para crear esa imagen en nuestra mente. Su queja de no encontrar las herramientas para pintar como suficientes, podemos relacionarlo con la falta de estímulo que sintió en sus últimos años, ya que la mayoría de sus comisiones eran retratos de niños. Morris hace referencia a la muerte, o mejor dicho a la vida en el más allá con una perífrasis, cuando habla de la verja de cobre. Su esperanza es que allí los colores sean aun más vivos, pues irradian su verdadero color, lo que nos hace pensar que sufre una depresión que le impide ver los colores o los objetos con el color original. Lo mismo ocurre cuando espera que haya mecánicos que le ayuden a que su gente, es decir sus familiares ya fallecidos se muevan o vuelvan a la vida, otra perífrasis irónica. Nos parece que teme hablar de temas tristes en el futuro o de cosas que no quiere que

⁹⁵⁵Cfr. HIDE MARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDE MARK, Elisabet. *Carl and Karin Larsson: Creators of the Swedish Style*. Londres, V & A Publishing, 1998, pp. 213-215.

⁹⁵⁶Vid. Anexo 8C.

lleguen, lo cual marca una diferencia con el pasado en el que sí relata desgracias, pero siempre con un toque de humor.

La autobiografía también nos muestra en algunas ocasiones la rutina diaria de la familia, donde encontramos su modo de disfrutar de la naturaleza, del sol y del calor⁹⁵⁷. La familia tenía la costumbre de sentarse al aire libre y de crear otra habitación en el jardín de la casa, donde se reunían para tomar el té o para comer. Esta costumbre de los Larsson se implementa posteriormente en Suecia, durante los días de primavera o verano, ya que hasta entonces el exterior no se concebía como un lugar cómodo en que comer o disfrutar de momentos de relajación.

En la autobiografía aparece su deseo de vivir el presente, pues es el único tiempo real para el artista, recordando el conocido *Carpe Diem*, que animaba al disfrute del presente. Es así como introduce el espacio temporal y un tema universal, que transmite su reflexión sobre la vida. El recordar le parece duro por su pasado, que estuvo marcado por una pobreza económica y emocional que le impidió llegar a disfrutar de la armonía y de la paz que deseaba en el hogar de sus padres. En su vida de adulto se centra en el presente, en lo simple de las cosas, en el disfrute de la naturaleza, del entorno, del ambiente y de la familia; y hace partícipe de sus ideas al lector.

La alimentación de la familia aparece en sus libros pues eran unos amantes de la gastronomía internacional, cultivando productos poco corrientes en Suecia, pero tratando de llevar una vida cercana a la de los campesinos, aunque vivían como una familia burguesa. La referencia al pan de temporada viene unida a la elaboración de alimentos con productos de la temporada, como ya hacían los aldeanos de la zona, por lo que la familia toma costumbres locales no sólo en la decoración, sino también culinarias.

Estos espacios y costumbres de comer al aire libre se ven representados también en su pintura que muestra cómo la casa se traslada al exterior, cuando las familias, los muebles y las costumbres domésticas estaban normalmente limitadas al interior del hogar⁹⁵⁸. El que moviera muebles y los trasladaran del interior al exterior o de una habitación a otra era algo muy nuevo en esa sociedad, donde los espacios permanecían normalmente inalterables. Si el ambiente interior aparece antes como elemental en la

⁹⁵⁷Vid. Anexo 8E.

⁹⁵⁸Vid. Anexo F2.

obra, aquí es la naturaleza la que marca con su colorido, luz y armonía la atmósfera de la composición. Uno de los árboles más tradicionales de Suecia, el abedul, acoge ambas composiciones y da sombra a los personajes. Se puede decir que resguarda a los personajes como hiciera antes la casa, creando una alegoría de lo que antes entendimos en el hogar, como espacio sagrado, y traspasándola a la naturaleza cercana.

Los niños aparecen en actitud relajada y desenfada, con ropa diseñada por su madre para estar cómodos, disfrutar de su libertad y poder ser ellos mismos. Se debe recordar que Karin Larsson era la que diseñaba la ropa de los niños, la suya, los muebles y los tejidos del hogar. Era una diseñadora independiente que se sentía a su vez influenciada por corrientes de países como el Reino Unido y sus *Arts and Crafts*.

Los colores que se repiten en la casa aparecen también en el exterior, en la naturaleza⁹⁵⁹. Son colores suaves con ciertos toques vivos como el rojo y el verde (colores típicos de la región de Dalarna) que aparece en la ropa de los niños, o en la propia naturaleza, al representar la escena de la pesca de los cangrejos de río. Podemos pensar que esa repetición de colores que aparece en todas sus obras se convierte en mito en Carl Larsson, pues hoy en día al decorar una habitación en Suecia, donde es más conocido, se reconoce automáticamente su estilo y colores como referencia, por lo que es tomado por el colectivo como una personificación de ese estilo. Lo mismo podemos decir del estilo creado por su esposa, que diseñaba ropa para sus hijos y para ella misma, siendo reconocido por la sociedad, que lo toma posteriormente como un estilo tradicional del periodo.

Hay que señalar que la obra *Pescando cangrejos*, es un referente al poner ‘de moda’ lo establecido por una ley que regulaba la pesca de cangrejos a principios de agosto. Esta imagen se convierte en algo común para todos los suecos, pues pasa a manifestarse más tarde como una tradición y una gran festividad⁹⁶⁰. En ambos cuadros tenemos siempre un personaje del cuadro que mira directamente al artista, a diferencia de otras obras, que ya hemos estudiado, donde no existe contacto visual, ni se llega a mostrar el rostro. El artista muestra de este modo la intimidad del momento, la cercanía con la imagen retratada y con los miembros de la familia. El intercambio de miradas, como muestra de complicidad, es parte del encanto de la obra, puesto que ése es el

⁹⁵⁹Vid. Anexo F3.

⁹⁶⁰Cfr. HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Carl and Karin Larsson: Creators of the Swedish Style*. Londres, V & A Publishing, 1998, pp. 90-94.

punto de encuentro de la familia que invita al espectador a unirse a ellos y compartir ese momento al aire libre.

La naturaleza que Carl Larsson muestra, poco tiene que ver con aquella retratada por algunos artistas del Romanticismo donde el color y el ambiente creaban una atmósfera oscura y misteriosa. La naturaleza de los Larsson resulta mágica por parecer sacada de un libro de cuentos. Es por esto que todos tomamos esas formas, espacios, personajes y situaciones, y al darle forma en nuestra mente, creamos finalmente un mito donde la infancia, la naturaleza, el hogar, la armonía y la felicidad son los verdaderos protagonistas.

La forma de vivir de la familia era muy cercana al movimiento naturalista y de los románticos, entre ellos William Morris, que deseaban la vuelta a las raíces, a la vida en la naturaleza y al alejamiento de la industrialización imperante en las ciudades y en el país; algo que, a nuestro parecer, se vuelve a repetir en la actualidad.

En el capítulo llamado '*Artista del hogar*', Carl Larsson narra el modo en el surgen los primeros retratos de sus hijos en el hogar⁹⁶¹. Puede sorprendernos que su primera intención era la de crear dibujos de su hogar, algo que él ya había pensado hacer anteriormente y a lo que su esposa le animó tras un verano con semanas de lluvia. El artista introducía a sus hijos en los cuadros para dar algo de vida a esas estampas del hogar, que de otro modo no resultaban atractivos para el espectador. No es consciente del interés que tienen sus retratos de niños hasta que le hacen un pedido, a nivel amistoso, del retrato de una de sus hijas y más tarde su mecenas, tras ver el retrato, le encarga otros más de sus hijos. Lo anecdótico y lo divertido vuelve a surgir en su autobiografía, como en otras muchas ocasiones, cuando su mecenas parece arrepentirse del encargo por la gran cantidad de hijos que el artista tuvo con su mujer. Esta libertad de expresión, este modo de mostrar la relación cercana que mantenían nos ayuda a comprender la sencillez del artista, el carácter entrañable del mismo y su capacidad de encontrar belleza y ese momento especial, que también pasa a formar parte de su expresión pictórica.

Se debe recordar que Carl Larsson tuvo ocho hijos en total y que los retratos de ellos eran muy aceptados y queridos por la sensibilidad con la que se retrataban momentos y escenas de su vida cotidiana. Carl Larsson era un padre amante de sus

⁹⁶¹Vid. Anexo 8F.

hijos y un hombre que disfrutaba del tiempo que pasaba con ellos, en la cercanía y la libertad del hogar. Para él era difícil el no captarlos en las representaciones de su hogar, pues eran parte del mismo y una pieza muy significativa de la vida de la casa.

Además de ese retrato, en este fragmento, se habla del que realizó a su joven esposa, vestida con su traje de novia cuando estaba en casa de unos amigos, también artistas. El modo de describir a su musa, que permanece muy blanca y delicada en el jardín, muestra el ideal de belleza del artista en el que el contraste de colores y de tonalidades hace que el lector cree una imagen mental muy poderosa, con tan simple descripción. El toque de color viene de la naturaleza que la rodea y de las flores que ella lleva en su mano. El ideal de belleza del momento, con pieles claras y figuras delicadas se corresponde con el que más tarde se repite en muchas de sus obras, donde el contraste de la piel, con su luminosidad, y de su contorno oscuro, de la vestimenta o del cabello, forma parte de la composición. Su esposa aparece retratada como un ser puro e inocente, lo que recuerda a la imagen que Ruskin tenía de la mujer ideal, como un ángel protector del hogar.

El autor habla de leyenda, la historia que suponemos contaba muchas veces a sus hijos de cómo se declaró a su madre. Lo que es sorprendente es que él reconoce que todo es una mentira, pero que como es tan bella y tan agradable para los que la han escuchado, no parece necesario destruirla. Su reconocimiento de que lo que es bello, aunque sea imaginado, no tiene por qué ser considerado falso, nos lleva a pensar que esa idealización de su esposa, de sus hijos y de su hogar que eran igualmente bellos y agradables, no tiene por qué cambiar a sus ojos. La leyenda, por tanto, se ha convertido en un mito, al igual que su estilo y sus representaciones, pues su sociedad no quería reconocer que la vida idealizada del artista no era perfecta y rechaza la autobiografía, por lo que el mito de sus pinturas se transfiere a su vida.

Las representaciones de los niños no siempre necesitan del hogar como entorno. En muchas ocasiones encontraremos que la naturaleza les acompaña en los retratos, con sus tonalidades y colores. Percibimos, a veces, posturas que parecen un poco forzadas, miradas penetrantes y colores que crean una atmósfera marcada por la originalidad y la idealización del paisaje.

En *Nuestra princesa* se aprecia que los juegos de los niños son introducidos en las obras. Los disfraces eran un pasatiempo para sus hijos que soñaban y que jugaban

usando su imaginación⁹⁶². Este retrato juega con una composición en la que los retratados se encuentran en el centro de la obra, cosa que no ocurre en muchas otras, donde opta por colocarlos en un lateral. Aquí lo que él quiere recalcar es la dulzura de los gestos, la inocencia y el amor fraternal que aparece representado, apareciendo su característico trazo oscuro que ayuda a perfilar los contornos. *Nuestra princesa*⁹⁶³ puede referirse a ambas hijas del artista, a la más pequeña con su ropaje en tonos dulces y suaves, o la mayor, que aparece en contraste con el ropaje más oscuro. Esta representa también una princesa por sus ropas, pero tiene una actitud protectora y cariñosa hacia la pequeña que se encuentra delante de ella. La ropa, las capas, las coronas y la belleza del retrato nos trasladan a un mundo de magia y de fantasía, al mundo del Medievo, donde las princesas aun viajaban o paseaban por el bosque.

La familia Larsson tenía muchos disfraces en casa, pues solían comprar ropa a teatros o simplemente a anticuarios, ya que el artista siempre los necesitaba para poder representar a los personajes de sus obras monumentales. Sus hijos solían jugar disfrazados, convirtiendo su mundo ya idealizado en una verdadera representación de los cuentos y las historias que leían. Es decir, aunque llevaban disfraces ellos vivían el personaje en sus juegos, lo cual al ser captado por su padre, se convertía en una parte más de su propia tradición.

En este cuadro aparecen los colores típicos de Carl Larsson: el rojo de la capa, el verde de la naturaleza, el blanco y celeste de la pequeña y el negro, en contraste, del vestido de la mayor. El contraste aparece además en esos trazos que marcan las siluetas y los contornos de los objetos y de los personajes retratados. La armonía entre la naturaleza que parece acoger a las jóvenes y a la imagen mimándolas, y la dulce pose de las muchachas, hace que del cuadro broten sentimientos en el espectador, que tiene la libertad de imaginar e interpretar la obra de distintos modos. Esas ramas del pino joven parecen abrazar, como hemos visto en otras obras, a las dos muchachas haciendo que la naturaleza surja como una alegoría que abraza la ilusión, el ensueño en el que estas dos niñas nos introducen. Es como uno de esos bellos cuentos que todos hemos escuchado de jóvenes y que hemos interiorizado, haciéndolos parte de nuestra infancia y de nuestra tradición. La interiorización de las obras contribuye a crear una imagen en nuestro subconsciente, al imaginarla y hacerla nuestra, convirtiéndose en mito.

⁹⁶²Cfr. LARSSON-GÅRDEN, Carl; RYDIN, Lena; PETERSON, Nisse. *Carl Larsson-Gården: A Home*. Sundborn, Dalaförlaget, 1994, pp. 142-144.

⁹⁶³Vid. Anexo F4.

Otra obra que muestra la capacidad de mostrar lo admirable en una pose, cuando hablamos de pose verdaderamente infantil, aparece en el cuadro *Manzano en flor*⁹⁶⁴, donde la pequeña juega mostrando sus encantos y su ternura. Los colores de esta obra resultan muy armoniosos, al contrario que en el cuadro anterior. Aquí los tonos dulces y suaves se muestran tanto en la naturaleza como en la representación de la niña. La pose, la mirada, la complicidad y la dulzura que aparecen en el rostro de la niña, nos transporta a esa infancia por todos añorada, donde todo era especial y siempre había un hallazgo diario. Los bordes oscuros tan característicos de Larsson desaparecen en un deseo de unir, sin contrastes, la belleza de la naturaleza humana y la del ambiente que le rodea en el campo.

Se puede decir que hay cierta similitud en la unión, por un abrazo, de la niña y del árbol en flor. Ambas están floreciendo a la vida. Las flores y la niña muestran sus encantos de la manera más natural, consiguiendo la admiración del espectador y el reconocimiento de su pureza. La tonalidad con la que representa los pétalos de las pequeñas flores se asemeja al usado en el gorro y la piel de la niña, creando una metáfora en la que se acentúa la delicadeza y la pureza de ambas. La forma de retratar las flores, de manera estilizada, nos recuerda a la estética japonesa, patente en Larsson y en su representación de flores.

El manzano y la niña representan con gran ternura la imagen de la inocencia, de la juventud y de la dulzura. No nos parece extraño que su amor por las flores y por los niños lo llevaran a retratarlos de forma conjunta con frecuencia, pues se convierten en toda una alegoría que reconocemos en muchas de sus obras.

Recordemos que cuando el artista hablaba del primer retrato que le hizo a su esposa, la que describe como belleza delicada y pálida. Encontramos una bella representación de su musa en la obra *Azalea*⁹⁶⁵, en la que hay una planta llena de flores delante de la joven esposa, que aparece junto a una ventana al fondo del antiguo estudio del artista.

Lo original del cuadro no es la presentación de la escena, sino la perspectiva. Parece que lo principal en el cuadro son las flores en sí, pero en realidad es la unión de las flores con el retrato de su esposa lo que permiten hacerlo especial. Como en otras

⁹⁶⁴Vid. Anexo F5.

⁹⁶⁵Vid. Anexo F6.

muchas ocasiones, existe esa complicidad en la mirada, ese sentimiento de armonía y de amor. Además se puede pensar que se igualan la delicadeza de la joven con la de las flores, pues parece surgir entre ellas como otra flor más. Hay una metáfora visual en la que ambas, planta y mujer, se igualan en belleza, sencillez, armonía y dulzura. El entorno parece también lleno de una paz y una luz que ilumina la estancia y que parece atravesar tanto a la joven como a las flores creando una atmósfera delicada, pura y casi irreal. La gama cromática usada crea un ambiente sereno, dulce y sensible, en el que el tono pastel de las flores se extiende por el resto de la habitación, creando un ambiente de verdadera armonía. Las otras plantas representadas aparecen tamizadas, de forma que su color no se convierte en un fuerte contraste, y sólo destaca el tapiz que su mujer realizaba. Carl Larsson tendía a representar a su esposa siempre joven, llena de dulzura y delicadeza, quizás su musa nunca envejeció ante los ojos de su amante esposo.

Al fondo de la imagen, en el estudio de costura, aparece el telar en el que Karin Larsson realizaba sus diseños para el hogar. En este telar encontramos unos tonos atrevidos que más tarde pasan a formar parte de la decoración de su casa. Este es uno de los ejemplos en los que podemos ver que las obras de Carl Larsson servían para divulgar el arte de su esposa, también artista y que no temía las críticas de sus obras, como ocurriera a la mayoría de los artistas. Su libertad de elección de materiales, temas o de forma de ejecución nos permiten descubrir su enfoque innovador⁹⁶⁶.

Karin Larsson fue su gran amor y su fuente de inspiración desde la primera vez que se encontraron⁹⁶⁷. Ella marca el cambio más significativo en su vida cuando descubre en su mirada y en su rostro algo especial. En esta descripción de su esposa, Larsson usa ciertas metáforas en las que comparando los ojos de su esposa con los de un ternero, nos hace descubrir su dulzura, y al unir su nariz con lo que es una patata, consigue que nos la imaginemos como una mujer chata. La descripción no es poética, sino algo humorística, ya que el escritor no hacía uso de figuras retóricas complicadas. El destino le tenía preparado esta mujer, para que fuera su compañera desde el principio, por lo que al enamorarse perdidamente de ella. Nuestro autor no pierde la libertad, sino que gana la ilusión y el deseo de formar una familia, lo cual se convierte en toda un responsabilidad. Su vida y su arte estaban unidos a ella en ese amor que sintió, de forma

⁹⁶⁶Cfr. HIDE MARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDE MARK, Elisabet. *Carl and Karin Larsson: Creators of the Swedish Style*. Londres, V & A Publishing, 1998, pp. 171-173.

⁹⁶⁷Vid. Anexo 8G.

inesperada desde el principio, lo cual nos lleva a pensar que sin su musa, posiblemente él no habría podido desarrollarse como artista y hombre.

Incluso cuando buscaba, por recomendación de un amigo un estilo que le fuera personal y sencillo, es el amor a su esposa el que le guía y le inspira también en su arte. El autor nos informa de que su vida familiar y del hogar es la que ha aparecido siempre retratada en sus libros, ya que su otra vida, la relacionada con sus dificultades, victorias y derrotas estaba ligada al arte. Esta diferenciación de vida familiar, como el lugar idílico reflejado en sus libros, y la vida artística, con lo que más tarde aparece en su biografía con elementos oscuros y sufrimiento, nos hace entender que la sociedad quisiera tomar como suya más la vida idílica de los Larsson. La vida reflejada en la autobiografía, no fue bien acogida por un gran sector de la sociedad, pues el mito, el artista y su vida estaban idealizados, como sus obras. La autobiografía nos hace conscientes de que el mundo del creador no era perfecto, aunque por suerte contó con el apoyo y el amor de su musa, su compañera, su compañera, para diseñar un hogar y un modo de vida que se transmitió a la sociedad, convirtiéndose en una forma del imaginario colectivo.

El arte para Carl Larsson era la capacidad de transmitir alegría, de conseguir el amor del espectador no solo por el artista sino por la obra de arte en sí, que debía permitir que ese amor y esa armonía, que aparece reflejada en el cuadro, lleguen al espectador⁹⁶⁸. El mayor triunfo para Larsson era conseguir que sus obras fueran admiradas y observadas con placer, con cariño y con gratitud. Cuando destaca al poner entre exclamaciones ‘¡*He creado alegría!*’ suponemos que también lo ha hecho en su hogar, en su familia y que eso queda plasmado en sus obras de arte. El hecho que su libro *Ett Hem* tuviera mucho éxito en Suecia y Alemania, lo llena de orgullo puesto que su obra era admirada y aplaudida en vida. No parece ser consciente de que su obra en prosa no llegaba de la misma manera que su obra pictórica, pero quizás su verdadero arte se transmitía más a través de la pintura que de la prosa, puesto que es una forma de representación más cercana a nuestras emociones. Es interesante su reflexión sobre el arte como una tímida imitación, pues el artista debe ser cauteloso al crear imágenes que el público, no siempre cultivado, debe de ser capaz de reconocer y valorar.

⁹⁶⁸Vid. Anexo 8H.

Finalmente Carl Larsson describe su obra como una forma de expresión semejante a la de su hogar. Si su hogar es sencillo, su arte también debe ser natural⁹⁶⁹. La correspondencia entre arte y hogar se ve a lo largo de su producción pictórica, ya que ambas representaciones se interrelacionan y se influyen de manera constante. Según Larsson el buen gusto aparece en el hogar, es decir en la vida cotidiana, si uno se da cuenta de que la sencillez y la armonía ayudan a alcanzar una vida plena, es decir, la felicidad. Aquí encontramos una marcada semejanza con una de las ideas de su amiga Ellen Key y William Morris, el deseo de crear hogares sencillos.

Su deseo de ser amado queda claramente plasmado en su autobiografía. Es constante su ambición de crear armonía, de mostrar amor y de hablar con cariño en todas ocasiones incluso, como ya hemos dicho, en aquellos momentos tristes o duros de la vida. Al igual que su ideal de hogar aparece como una expresión de lo sencillo, su ideal de nacionalismo o de vida natural nace del amor a la familia y a la naturaleza.

Cuando Larsson habla de muebles lujosos, afirma que no hay sitio para estos en su hogar, no por la falta de espacio, sino porque no hay nada parecido en su casa, ya que los muebles eran hechos a medida y siguiendo en muchas ocasiones las pautas de la pareja, convirtiéndose en diseños por encargo. Lo artesanal tiene un papel predominante y lo folklórico, aun más, al teñir la casa de colorido y de tonos predominantes, como ocurre con el rojo y el verde; y el blanco y el azul, aunque existían otros estilos que también les influenciaron. El movimiento social que buscaba volver a la vida simple y rescatar las costumbres del pasado se pone de manifiesto en su obra autobiográfica al defender lo sencillo y lo popular. Estas similitudes con lo defendido por William Morris y las *Arts and Crafts*, por la defensa del trabajo y del diseño artesanal, las comparten asimismo con Alexandre de Riquer.

Al principio de su autobiografía Carl Larsson afirmaba que había una alegoría de su vida en la pesadilla que tuvo, donde la serpiente simbolizaba la vida que le encantaba y él no tenía poder sobre ella⁹⁷⁰. La obra de Larsson mostraba aquellos aspectos de la vida que le eran gratos y que le parecían dignos de ser compartidos por la belleza, la armonía y la sencillez reflejada. Si vemos su continua lucha por establecer un hogar y una familia feliz, y por ser querido o admirado, comprendemos que su sufrimiento era el miedo a ser rechazado, a ser criticado y a que no se le valorase su trabajo. Esto fue lo

⁹⁶⁹Vid. Anexo 8I

⁹⁷⁰Vid. Anexo 8A

que le ocurrió con la pintura monumental, que no hemos tratado en esta investigación, por considerar que fueron más sus pinturas y los libros los que le llevaron a convertirse en un mito para la sociedad.

En su autobiografía encontramos una reflexión en la que muestra su miedo a no ser comprendido en un futuro, a ser criticado y a no ser querido⁹⁷¹. Incluso cuando se le reafirma el amor que la sociedad siente por su obra, cuando él habla de su sufrimiento y falta de cariño cuando era niño, el autor muestra su empeño en dejar por escrito sus memorias, para evitar no ser amado incluso una vez haya desaparecido. La inseguridad, el miedo al rechazo y al abandono se muestran repetidas veces en su autobiografía, pero no en su obra pictórica.

Carl Larsson era uno de los artistas de su tiempo que hizo más autorretratos de sí mismo. En la mayoría aparece pintando, con su bata de artista o al menos llevando un pincel en su mano. En casi todos sus autorretratos aparece mirando fijamente al público, quizás con la esperanza de ser comprendido y aceptado por su labor artística⁹⁷². Incluso cuando realizaba un retrato de familia sale de alguna manera retratado, apareciendo en fiestas familiares normalmente apartado, a un lado. Nos parece interesante ese deseo que quedar plasmado para la posteridad, ya sea en autorretratos o en su autobiografía. Podemos entender que todo ese miedo a no ser amado, a ser olvidado lo lleva a tratar de immortalizarse con su propio pincel o pluma.

Uno de los autorretratos del artista muestra a un Larsson serio que se mira a sí mismo como si se tratara de un extraño⁹⁷³. Lleva en una mano un muñeco que tiene esa permanente sonrisa a la que ya hacía referencia el artista y que saluda a espectador con un gesto de alegría. Es así como quizás se sentía el artista, como alguien que siempre tenía que estar feliz aunque sufriera en su interior. No hablamos de sufrimiento físico o de tristeza por no sentirse amado, sino de las cicatrices que quedaron en el corazón de un joven muchacho que sufrió una infancia triste y llena de pobreza, rodeado de muerte y de sufrimiento por vivir en una zona marginal de la capital. Cuando más tarde las dificultades artísticas le crearon grandes inquietudes y sufrimiento a nivel emocional, quizás esas cicatrices se volvieron a abrir, haciéndolo más sensible a las dificultades de la vida.

⁹⁷¹Vid. Anexo 8J

⁹⁷²Cfr. GUNNARSSON, Torsten. *Käre Calle Larsson: Breven, prinsen och de berömda verken*. Estocolmo, Max Ström, 2009, p. 250.

⁹⁷³Vid. Anexo E6.

Al fondo de la imagen salen retratados, a través de una ventana, su esposa y uno de sus hijos. Hay una imagen dentro de la imagen, como ya ocurre con otros cuadros. Se puede descubrir otra etopeya al hacerse una descripción espiritual del autor tanto en su autobiografía como en sus autorretratos. El hecho que su familia aparezca al fondo, separados por una ventana quizás simboliza la separación que existe entre su alma que sufre y la felicidad de su familia. Carl Larsson era para muchos un inconformista por tener una familia y un hogar ideal, pero el artista romántico, que suele ser un genio incomprendido, sufre en su espíritu. La felicidad permite sonreír, ser amados y aceptados, pero no elimina los miedos de la persona y las inseguridades que uno mismo debe afrontar al estar consigo mismo.

El deseo de ser amado y admirado le lleva a crear con pasión, viendo la belleza del detalle, del momento y retratándolo siempre con cariño, dulzura y armonía. Su forma de manifestar lo subjetivo, típico de Romanticismo y en parte del Naturalismo, aparece marcada por el entorno, lo natural, lo folklórico y, en su caso, por lo anecdótico. Su lucha por establecer un modelo de vida feliz para todos, queda relegado a un segundo plano puesto que sus obras pierden poco a poco su significación inicial, lo que frustraba a un artista con unos ideales muy marcados. Su obra, que tras su muerte parecía ya un poco obsoleta, con la aparición de nuevos estilos a los que él se oponía en vida, vuelve a ser reconocida y aceptada por la sociedad sueca en la actualidad, que la percibe como un reflejo de lo que debe ser vivir en familia.

7.3. Imágenes, metáforas y símbolos en Alexandre de Riquer

La obra de Alexandre de Riquer presenta algunos elementos que merecen señalarse como son: la creación de un espacio mágico en los lugares decorados por el creador, la mitificación del bosque y de sus criaturas mágicas, la conexión con la naturaleza y el Medievo, y su labor en el campo de los exlibris. Entre todos estos elementos cabe destacar su deseo de crear un vínculo con la naturaleza y el pasado, donde la catedral y el bosque representan un mismo espacio. La influencia de los movimientos europeos, entre los que destaca el movimiento británico queda reflejada en muchas de sus obras, pues responde a unos intereses personales que ya habían tomado forma en su propio arte. Su deseo de encontrar un estilo particular para Cataluña, como

ya habían hecho otros países, como El Reino Unido y Suecia, es fundamental para nuestro creador.

En su estilo aparecen algunos elementos indiscutibles como son: la representación de formas orgánicas de forma estilizada y ascendente, el uso de colores suaves y delicados que matiza para crear un ambiente armónico, y la representación del bosque como un lugar misterioso y mágico, en sus poemas y en su pintura. También aparece una representación de seres míticos en sus obras donde hadas, musas y caballeros aparecen con bastante frecuencia. Riquer, amante de la Edad Media, trata de representarla mediante poemas y obras plásticas, dejando un lugar especial para los ciclos artúricos.

La composición de sus obras destaca por el uso de tonos claros, pasteles y el uso de ocre que le permiten reflejar ambientes marcados por la luz, que aparece de forma matizada. Sus poemas tienen dos formas de representación: la poesía en prosa, en su deseo de liberarse de todas las normas establecidas y buscar una nueva forma de expresar sus sentimientos; y la poesía en verso, que usa en sus periodos más clásicos. En la pintura ocurre algo similar, encontramos dos tipos de pintura: una cercana a la naturaleza que estaba influenciada por el Naturalismo o el Panteísmo, y otra en la que la influencia de los estetas ingleses, los Prerrafaelistas, del Simbolismo y de las formas estilizadas con influencia japonesa tuvieron gran protagonismo⁹⁷⁴. Hay algo que debemos recordar y es que Riquer tiende a cambiar a lo largo de su vida, buscando un estilo que se adapte a su gusto y al de la sociedad, algo que no siempre consiguió.

La luz usada por Riquer queda representada de dos modos: por un lado tenemos la que busca luminosidad y armonía, sin diferenciar el día o la noche; y por otro, la que aparece influenciada por el espacio en el que se realizaba la obra, pues al final de su vida al abandonar su entorno y al trasladarse a Mallorca, se encuentra con un fuerte cambio en la luz. No obstante, entre sus representaciones no podemos dejar de lado su sensibilidad hacia la naturaleza, ya sea vegetal o animal, y la idealización de la figura femenina.

La composición de las obras de Riquer nos traslada a un mundo donde la realidad aparece muchas veces transformada por el momento del día reflejado, ya que durante la noche todo se llena de misterio y durante el día aparece una luz dorada y sagrada, que

⁹⁷⁴Cfr. TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer*. Barcelona, Lunverg, 2000, pp. 24-25.

abrazo la escena representada. Además durante un periodo, nuestro artista representaba las figuras con un trazo oscuro que se asemejaba al usado en su periodo de ilustrador, como le ocurría a Carl Larsson.

Una vez situamos al creador en su contexto histórico y social, nos damos cuenta de que fue capaz de dar forma y responder a las necesidades de la sociedad catalana de su época, algo que hasta entonces no se había alcanzado aun a nivel artístico o literario. Su arte pasa a dar forma a un lenguaje que tiene correspondencia y usa mecanismos similares a los de la literatura o viceversa, dando forma al subconsciente colectivo y trasladándolo a la sociedad. A diferencia de los otros creadores estudiados en esta investigación, su creación queda marcada por la llegada de nuevos movimientos culturales, como el Novecentismo, que le impidió responder a las necesidades de la población al final de su carrera artística.

El estudio de su obra a nivel literario y artístico nos ayuda a entender el pensamiento de una población para la que el deseo de identidad nacional y de caracterización con un estilo particular era fundamental. Riquer responde a esas necesidades haciendo uso de unas formas simbólicas y muy personales, donde la espiritualidad y la belleza llegan a transformar los entornos urbanos, y a trasladarse a las creaciones artísticas y literarias. La gran proliferación de sus obras nos permite estudiar su modo de expresar belleza en muy distintos sectores de la artes. Además en esta parte de la investigación nos centramos en la representación de su estilo a través de obras pictóricas, de diseño gráfico y de la poesía.

Lo universal en Riquer aparece unido a lo subjetivo, pues nos traslada su amor por elementos cercanos al hombre o nos devuelve, en muchos casos, esa conexión con sus raíces naturales. Esa conexión sagrada con el pasado y la naturaleza, que aparece más cercana a lo que el hombre busca en sí mismo, ayuda a crear una expresión más libre de lo espiritual.

Gracias a la armonía que logra encontrar, entre el espacio físico y el temporal, pudo dar forma a unas representaciones que se convierten en mitos personales, es decir en rasgos de su estilo que son reconocidos y aceptados por la sociedad. Su estilo era característico, tanto en la literatura, con temas y símbolos personales que se repiten, como en las artes plásticas, dando cabida a los temas universales del hombre.

El autor también trata temas universales como los recuerdos de la infancia, la pérdida de la amada, o la unión espiritual del hombre con su entorno natural. Esto permite que el lector o el público tomen como suyas todas esas manifestaciones de la creatividad. Su deseo de buscar una forma de expresión nueva y libre de normas en la literatura, le lleva a romper con la objetividad del discurso histórico y a tratar de exponer su interioridad de una forma más novedosa. Lo mismo ocurre cuando encuentra un estilo que responde a sus inquietudes e intereses personales y que le conduce a poder expresar su alma creadora, ya que descubre su similitud con la estética de Prerrafaelista.

En sus obras literarias y artísticas, Riquer es capaz de trasladar al hombre a un espacio lleno de magia donde el tiempo se ha detenido en el misterio del bosque o de la noche, y donde la realidad olvida todas sus limitaciones. Ese mundo se hace maravilloso gracias a la libertad artística y literaria, que le permite representar lo conocido y cercano de una forma muy personal, trasladando parte de su alma creativa a sus imágenes visuales y literarias. El hombre se hace consciente del poder de la imaginación, de la visualización y del recuerdo, haciendo que todos esos elementos pasen a formar parte de su carácter universal.

El autor escribe el libro *Crisantemos* como una obra que se centra en la naturaleza, usando poemas en prosa⁹⁷⁵. La perspectiva de estos poemas es muy personal, usando el paisaje exterior para introducirnos en su mundo íntimo, algo muy típico del Simbolismo. El título de la obra nos traslada directamente a algunas de sus obras pictóricas, tan típicas del Prerrafaelismo, de la estética japonesa y del Modernismo. Este poema XIII toca un tema muy tradicional de la cultura catalana, la canción popular catalana, a la que nuestro escritor le da una forma más personal. La canción tradicional, la *cançó*, sirve en muchos casos para potenciar el mito del espíritu patriótico entre los artistas del Modernismo, por lo que tiene mucha trascendencia.

La obra comienza situándonos en una naturaleza muy especial, escondida por plantas que llenan el ambiente de un perfume especial. En ese entorno encontramos a un hada que tras perder su varita con poderes mágicos, comienza pedir ayuda a todos los seres mágicos de la tierra: a las ninfas, a los duendes e incluso al viento, para que informen de su pérdida y ayuden a encontrarla. El viento lleva el mensaje por todos los espacios conocidos y los duendes llegan hasta lo más profundo de la tierra. Por otro

⁹⁷⁵Vid. Anexo 9A.

lado, ni las ninfas ni las sirenas encuentran la varita mágica, que pertenecía a la última hada madrina. Por fin, aparece un pastor, que pensando que es una flauta, tan sólo reconoce su poder mágico al tocarla, pues surgía una bella melodía que entristecía su alma.

Este mundo fantástico, lleno de personajes mágicos, no es un mundo donde el humano debe hacerse presente, algo que ocurre tan sólo por accidente. Mientras los seres míticos ayudan a buscar la varita, el hombre la descubre, tomándola por una simple flauta. Nos podemos preguntar cuál es esa melodía tan especial, llegando a la conclusión de que se trata de la poesía, aquella que llega al alma del hombre, consiguiendo introducirse en su interior.

Entre estos seres mágicos también encontramos a la ninfa, la cual aparece muy a menudo en los cuadros y obras plásticas del pintor. La ninfa, aloja o mujer del agua, es un ser legendario en la mitología catalana. Ella es un símbolo de la vida y normalmente aparece unida a la naturaleza, pues tiene el poder de regenerarla. La ninfa puede ser piadosa, pero al encontrarse con ella hay que ser prudente⁹⁷⁶. Esta representación de las hadas, en la naturaleza catalana, está muy conectada con el amor de sus habitantes por la tierra y la naturaleza autóctona. Todo esto es típico del Romanticismo y de su deseo de acoger la naturaleza con una idealización del pasado.

El hecho que la última hada madrina haya perdido su varita y que sea un hombre sencillo el que la encuentre, nos conduce a una conclusión, que la poesía llega con más fuerza al corazón sencillo. La conexión del hombre y la madre naturaleza llega a través de esa melodía mágica, pues antes sólo los seres mitológicos podían escucharla.

El viento se convierte en protagonista al cooperar en la búsqueda, ya que hasta entonces, su misión se limitaba a trasladar esa melodía. El que hombre haya encontrado esta varita no significa que los seres mágicos hayan desaparecido, no obstante, sí que podemos pensar que Riquer ha logrado crear una conexión entre ellos.

Las canciones tradicionales eran parte de la identidad del pueblo catalán, algo que Riquer toma y transforma de una manera particular, haciendo del poema en prosa un cuento mágico llenos de imágenes: como que el viento busque la varita o cante un triste

⁹⁷⁶VERGÉS FONCILLAS, Gemma; GAROLERA, Narcís. *Encantades, goges i fades en l'obra de Verdaguer*. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2013, [en línea]: http://m.repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/21143/verges_2013.pdf?sequence=1, [Consulta: 02 octubre 2015], pp. 9-11.

lamento, lo cual es una hermosa prosopopeya. Cuando nos habla del viento en las galerías abandonadas encontramos una bella alegoría, pues según él las palabras y los suspiros tienen vida, cuando en realidad lo que permanece son los recuerdos de los enamorados y sus amores imposibles.

El talismán, es decir la varita mágica aparece en un melojo, un árbol típico de la península española, por lo que la unión de la poesía con la tierra, es decir con las tradiciones y la naturaleza originaria, se hace más fuerte al descubrir su melodía mágica, es decir, al descifrar su significado. El pueblo catalán o cualquier otro pueblo, siente cercanía con lo suyo, con lo autóctono aceptando las tradiciones y encumbrándolas hasta que se convierten en expresión propia y a la vez en expresión universal.

Otro de sus libros, *Anyorances*, se publica el año en que perdió a su esposa, su compañera y madre de sus seis hijos⁹⁷⁷. Esto queda marcado en su obra, donde la tristeza permanece unida en cierto modo a la esperanza de un posterior encuentro. La relación con los ideales Prerrafaelistas aparece más patente en esta obra, en la que el poeta, sintiendo que la pérdida de la amada lo une a Gabriel Rossetti, que tras perder a su esposa escribe bellos poemas, los cuales inspiraron a nuestro escritor. Ambos poetas admiraban y se inspiraban a su vez en la poesía medieval de Dante Alighieri⁹⁷⁸.

Esta obra literaria de Riquer aparece como una forma de expresar el amor perdido, de poder encontrar consuelo y buscar de alguna manera una esperanza de unión con su esposa. Estos poemas son expresiones íntimas del alma del creador, que en vez de desear su propia muerte, desea crear belleza en honor a su amada. Su retrato de la naturaleza a través de las flores se hace patente desde el primer verso, siguiendo el gusto de los Prerrafaelistas. Las flores tienen un significado expresivo y el estudio de cada una le permite encontrar en ellas la pureza y la sinceridad, algo que ya no encontraba en el mundo que le rodeaba.

Las flores aparecen en el poema de forma natural, pues el poeta se refiere a ellas como si tuvieran vida y le pudieran resolver sus dudas. El alma del poeta queda de manifiesto en el poema, pues la naturaleza le permite poder expresar su interior y al mantener ese diálogo con la naturaleza, llega a poder dirigirse al poder absoluto. La flor

⁹⁷⁷Vid. Anexo 9B.

⁹⁷⁸Cfr. PÉREZ LOZANO, Amelia. *Literaturas románicas: el prerrafaelismo en las literaturas castellana y catalana*. Madrid, Universidad Complutense, 2014, [en línea]: <http://eprints.ucm.es/25957/1/T35420.pdf>, [Consulta: 10 octubre 2015], pp. 117-120.

de nuestro poeta simbolista le ayuda a unirse con el universo, dejando a un lado la función metafórica que encontramos en su lectura.

Las flores de la estética prerrafaelista pasan a convertirse en un símbolo modernista, al usarlas en sus poemas en catalán, adecuándolas a su estilo personal. La rosa, el almendro, el clavel, la margarita, el girasol y la flor de loto, aparecen como si fueran muy cercanas para nuestro creador. En cambio, hay una flor en particular que sólo encuentra en su recuerdo, a la que hace una mención especial porque ya no la encuentra, la violeta.

Los versos son cortos, pero aparecen llenos de color y de vida al referirse a las flores, con las que mantiene un diálogo. En realidad el escritor trata de hablar con la violeta, la flor perdida, que representa a su amada, preguntándole por su paradero. Esas preguntas sin réplica nos muestran que en realidad nos encontramos ante un monólogo, lo que potencia la sensación de soledad del autor y su tristeza por lo perdido. El poeta aunque es consciente de que hay belleza a su alrededor, no encuentra modo de dar sentido ahora a su vida.

La flor de loto, que era una flor mística, símbolo de pureza y belleza, es a la que le pregunta por el sentido de la vida. Más tarde le pide al girasol que sea consciente de que tiene aun a su gran amor, el sol, razón por la que él siempre lo mira, haciendo uso de unas bellas alegorías.

La violeta parece estar escondida, pero el autor tan sólo desea verla de nuevo y sentirse cerca de ella, por lo que apela a su piedad. La flor violeta que se asociaba con la tristeza por su delicadeza y se convierte en un mito, apareciendo en las leyendas, pero para nuestro autor es un símbolo del amor romántico, imposible y en este caso se refiere a su esposa fallecida.

El poeta canta en este poema a uno de los temas más universales, la pérdida del ser amado, a la soledad y desolación del que permanece sólo. Su diálogo sencillo y sin gran artificiosidad nos lleva a un espacio íntimo en el que habla con sus seres más queridos, las flores. Su súplica a la piedad de la flor, a su fallecida esposa llega a traspasar nuestras emociones, consiguiendo que en su sufrimiento el lector también se sienta partícipe de la emoción y de la desolación en la que se encuentra.

Este otro poema perteneciente a su obra de 1906, *Aplech de sonets: les cullites, un poema d'amor*, canta al amor perdido, a la amada que ha fallecido y de la que sólo le quedan los recuerdos⁹⁷⁹. Al hablar de las estaciones, del verano, del otoño y de la primavera, quiere referirse al paso de los años, pero no nombra el invierno, pues es la estación en el que se encuentre su corazón. La soledad y el frío están asociados con el invierno y aquí se usa como si fuera una alegoría, que nos retrata los sentimientos del poeta. La voz, las frases de amor y los besos de la amada han desaparecido, muerto eternamente, y es por esa razón que lo único que le queda son los recuerdos.

El verano aparece retratado de forma especial cuando lo asocia con la fértil tierra y con los rincones en los que el hombre se cobija del calor. El otoño aparece representado mediante las ramas que pierden vida y el color de las hojas, lo que nos transmite una naturaleza decadente. El poeta nos traslada directamente a la primavera, saltándose el invierno, donde la vida vuelve a resurgir, donde los cantos de alegría de los pájaros y de las siempre enamoradas tórtolas no llegan a curar a su corazón, que ha muerto con ella.

El invierno es para el poeta una estación que representa su estado de ánimo, donde todo le parece triste, dormido o muerto, como su amada. Su deseo de permanecer en esa estación nos lleva a comprender su miedo a olvidarla, pues suponemos que teme abandonarla, ya que entonces no podría revivir los recuerdos de su amada. Los versos de arte mayor están divididos en dos estrofas, en las que los versos tienen rima consonante. Podemos reconocer ese cambio, que también aparece en su pintura, cuando adquiere un clasicismo que le lleva a tomar ciertas formas más cercanas a la poesía tradicional y que lo acercan al Panteísmo. Esta naturaleza con sus estaciones, lo que quizás representa es la eternidad en la que se encuentra el poeta, al sufrir el paso del tiempo sin su amada.

En otra de sus obras, *Poema de Bosch*, hemos seleccionado un fragmento de *Escalibor*⁹⁸⁰, que nos describe el estado en el que se encuentra el buen Caballero y su caballo al final del poema. Cansados y gravemente heridos siguen su camino, para finalmente descubrir que la meta, que tanto han buscado en su errar, se encuentra ante sus ojos, ya la han encontrado. Su espíritu se llena de vida cuando descubre la tierra prometida, el lago mágico que reconoce por sus nenúfares, que siempre estaban en flor.

⁹⁷⁹Vid. Anexo 9C.

⁹⁸⁰Vid. Anexo 9D.

Al llegar a su meta se introduce en el lago, haciendo una ofrenda sagrada, presentado la espada como si se tratase de una consagración. Su destino está ante él, que avanza valiente hacia el interior del lago, hacia esas aguas misteriosas con su caballo. La espada es la que los guía, alzada como un estandarte en la que es su última campaña, quedando caballero, caballo y espada arrojados por el agua. Es de este modo como surge la leyenda y la espada permanece alzada eternamente en las canciones y en los poemas, que cantan y enaltecen las hazañas de espada mágica, de Excalibur.

Este fragmento nos presenta los últimos momentos de la vida del buen Caballero, que tanto en Riquer como en el pintor Arthur Hughes, se refiere a Sir Calahad. Este poema estaba influenciado por la lectura de la novel *La Mort le roi Artu*, de tradición francesa, y no la de Sir Thomas Malory que influenció a William Morris.⁹⁸¹ La belleza con la que describen esos instantes nos parece llenos de sensibilidad, pues el caballero, consciente de su cercano fin, sigue luchando hasta el último instante por dejar la espada en ese lago mágico.

Su narración de los hechos está llena de imágenes muy visuales que quedan reflejadas en nuestra mente, dejando que las sensaciones también nos traspasen. Esta descripción pictórica en la que los detalles toman vida, muestra también al personaje que, aunque moribundo, no abandona su misión, y que una vez descubre la cercanía del lago, abraza su destino de forma valiente. La espada, objeto sagrado, es presentada como emblema, como si abriera su camino hacia el más allá donde llega victorioso junto a su caballo, por haber logrado su meta. La sensibilidad y la dulzura con la que el poeta describe esos últimos instantes en los que ofrece la espada, igualando, como hemos dicho, ese instante con el sacramento de la consagración, nos hace imaginarnos que ese lago es un lugar sagrado, como un templo en el que su tumba le espera, como ocurriera con los reyes medievales en las catedrales. La espada se convierte en una reliquia, un objeto de adoración que queda protegido en el templo sagrado y al alzarla, la eleva como se elevaba la cruz en el altar.

Las canciones y los poemas que se cantan, eternizan esta última hazaña de la espada, su logro más grande queda marcado por el misterio y la magia, convirtiéndose en toda una leyenda. El que las notas de canciones o poemas se extiendan por el bosque,

⁹⁸¹Cfr. RIQUER PERMANYER, Isabel de; NAVARRO TORRÓ, Daniel. 'Arts, tradició i llegenda en l'Escalobor riquieriana', en CERDÀ I SURROCA, Maria Àngela et al. (coords.) *Escalibor – Un cant modernista artúric conquereix el món / Un canto modernista artúrico conquista el mundo*. Madrid, Sial, 2014, p. 49.

hace que equiparemos el bosque con la iglesia o una catedral, donde los cantos y oraciones quedan para siempre grabados entre sus paredes. Excalibur queda recordada por su poder y su magia, por su simbología y por hacerse eterna.

Entre los símbolos usados se deben destacar el contraste de la nieve y la sangre, con el que se dibuja un camino que no va hacia la vida sino hacia la muerte. El caballero además tiene la cabeza radiante de nobleza y amor, por lo que podemos pensar que al ofrecer su vida, de forma consciente, está acercándose hacia la santidad; por lo que su cabeza ya comienza a mostrar el halo de los mártires. La inmensidad azul se refiere al lago, una clara perífrasis que nos permite a su vez visualizarlo como misterioso e inmenso. Lo mismo ocurre cuando describe con una hipérbole la niebla humedecida, o al usar la sinestesia en su descripción de copos esponjosos, huella florida y ojos nublados, entre otros.

La descripción del descenso hacia el lago se hace de modo ceremonioso, como si de un ritual religioso se tratara, y cuando besa la espada, en realidad está besando la cruz, símbolo de la fe, que aparece ante sus ojos en la empuñadura. Este bello final del poema se nos presenta de un modo muy personal, mostrando su amor y sus sentimientos más profundos al visualizar una de sus leyendas más amadas.

Desde nuestro punto de vista, Riquer pinta con palabras, uniendo la sensibilidad del poeta con una descripción en la que las sensaciones están vivas, llegando más aun al lector. Esas imágenes, ese mundo fantástico traspasa por su capacidad de transportarnos a un mundo de leyenda, donde el hombre aun es justo y se encuentra apartado de las modernas inquietudes del día a día. Las leyendas tienen una cualidad universal, consiguen traspasar las fronteras del tiempo, de la cultura y de las modas instaurándose en nuestra mente que la hace propia, pasando a tomar forma en nuestro subconsciente.

Otra obra que no se puede olvidar al estudiar al escritor es el *Credo*⁹⁸², uno de sus poemas más especiales. Aunque fue creado para acompañar la invitación de una de sus exposiciones en Palma, en 1918, fue reutilizado más tarde para acompañar un catálogo de exposición en 1920, el mismo año en el que Riquer fallece. Esta es una de las últimas creaciones del poeta, pero sirve para explicarnos lo que para él era el arte, pues se convierte en su testamento artístico, su última impresión sobre el arte.

⁹⁸²Vid. Anexo 14E.

Este poema, titulado *Credo*, expone sus ideas sobre el arte al final de su vida, cuando tras haber pasado por distintos periodos de creatividad y expresión artística, nuestro creador se vuelve más espiritual y encuentra en todo que le rodea un significado, logrando una conexión con una naturaleza, que ya se ha vuelto sublime.

El poema comienza como una oración, en la que expone como los católicos, los principios y las creencias fundamentales de su fe. Nuestro poeta que había sido educado en la fe católica y que provenía de una familia conservadora, por lo que avanza mucho a nivel personal y espiritual, hasta llegar a este periodo panteísta de su vida.

Este poema está dividido en cuatro estrofas, en las que canta a todo aquello que despierta sensaciones en su espíritu. En la primera estrofa encontramos su alusión al color y a su poder, que puede sorprender el alma y transformar el espíritu del artista con los tonos y sensaciones que siente en ciertos momentos, gracias a la luz que cambia los ambientes. Más tarde aparece la naturaleza y su unión con Dios, que lo llevan a descubrir la pureza y entender esa dimensión de la vida y de la fe que para él están tan unidas. En la segunda estrofa defiende su estilo personal y el arte creativo, que le ayuda a nivel espiritual, descubriendo la belleza en rincones y momentos de la naturaleza que para él están llenos de vida natural. Esa vida aparece clara y definida en muchos de esos instantes, pero también es misteriosa, dejando que la imaginación llene esos espacios con seres como las hadas. En la tercera estrofa canta al campo y a la naturaleza, a los espacios y a esos instantes que estimulan su alma creativa. Por último, canta a la belleza que es la vida, a la capacidad de captar todo eso con armonía, y finalmente compara el arte con el perfume de la vida.

El poema podemos tomarlo como una manifestación personal de la belleza, una forma de expresar todos esos elementos de la naturaleza, que para él tienen significado y le despiertan emociones. El poema aparece lleno de figuras metafóricas como cuando para él los colores cantan, o cuando hace metáforas al comparar las ramas que se encienden con luz, en un mundo lleno de sensaciones. Podemos pensar que aquí reconoce que sólo un arte personal es aquel que sirve para calmar su espíritu del creador, defendiendo quizás su estilo y sus cambios. Con el uso repetitivo del pronombre personal, quiere destacar el hecho de que todo esto pertenece a su interioridad, a su yo artístico.

Desde nuestra perspectiva las formas de expresión de un creador debían mantener un grado de similitud en diferentes áreas, es por ello que tratamos de estudiarlas también en sus representaciones plásticas.

La pintura de Riquer aparece en sus comienzos con un marcado carácter realista, pues trata de plasmar la naturaleza que conoce, aquella que tanto le inspiraba⁹⁸³. En la década de 1880 Riquer refleja paisajes con flores y árboles, ríos o balsas, o en el caso de esta obra, con pájaros. Su amor por la caza le lleva a conocer bien estos animales y a descubrir en ellos el símbolo de la libertad, pues siempre los representa volando y libres. La venta de estas obras era fructífera entre los cazadores, que se sentían identificados con los animales retratados, en su mayoría patos de la región⁹⁸⁴.

Las cuatro aves aquí representadas inician el descenso desde un cielo con fondo claro, casi dorado, por lo que asumimos que se trata del amanecer, cuando el cazador sale y descubre instantes que para él están llenos de espiritualidad. Las dos primeras aves aparecen reproducidas con gran atención al detalle, dibujando el plumaje de forma delicada, aproximándonos casi al tacto, con sus formas suaves. Las aves que se encuentran en un segundo plano no aparecen dibujadas perfectamente, perdiéndose en un velo de luz que las hace menos nítidas, pero no por ello menos especiales. El hecho de que muestre la libertad del vuelo con tanta sensibilidad, dejando también espacio para las sensaciones, y que exponga con tanto detalle el color del plumaje de las aves, nos arrastra a ese instante tan específico.

La representación de una naturaleza siempre viva es muy destacable en un hombre que podía haber realizado los típicos bodegones, uno de los temas más cercanos al mundo del cazador. Para nuestro artista, la vida y la naturaleza aparecen unidas, permitiendo que el hombre se una y se eleve llegando, de este modo, a un espacio hasta entonces inaccesible para la mayoría. Esta pintura es una de las últimas con esta temática y estética, pues ya durante este periodo comienza a mostrar un cambio de estilo y de temática en su pintura. Su capacidad de trasladar al hombre a espacios llenos de magia y de misterio es una de sus grandes cualidades.

Nuestro pintor también muestra por esa época interés por las composiciones de carácter mítico, donde el bosque se abre al hombre y nos permite conocer a sus criaturas

⁹⁸³Vid. Anexo G1.

⁹⁸⁴Cfr. TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer*. Barcelona, Lunweg, 2000, pp. 60-61.

más mágicas, las hadas y las ninfas. Tras un periodo en el que realiza pintura religiosa, su interés se traslada a la existencia mágica de la naturaleza, abriéndonos las puertas a un mundo muy personal. Su interés por lo medieval ya había aparecido en su vida y comienza a aparecer en su pintura, pero la influencia de la mitología catalana se ve patente a lo largo de toda su trayectoria creadora.

Hay dos obras que merecen mención pues tienen como temática las ninfas, que eran muy particulares en el pintor. Estas obras son realizadas, por encargo, para decorar el interior de una gran casa de Barcelona. La similitud de estas obras con otras que ya hemos estudiado, cuando analizábamos la importancia de la naturaleza es obvia, pero debemos destacar el cambio de temática. Las obras aparecen de nuevo con esa decoración profusa en arabescos, en tonalidades de azul y marrón quedan marcadas por un trazo en azul claro, creando ese efecto tan característico. El dibujo de formas orgánicas con clara influencia japonesa, servía para crear mayor contraste con la obra central.

La primera representación, *Composición ninfa alada soplando entre cañas*⁹⁸⁵, aparece con una bella escena en la que la ninfa se encuentra soplando, sentada sobre lo que entendemos unas rocas. La delicadeza de las líneas representadas en las que destaca un conocimiento del tratamiento de ocre, dorados y pasteles es sugerente. La ninfa aparece de perfil, con su cuerpo semidesnudo, tapado por una tela de gran tamaño y ligereza que parece envolver el espacio, dotándolo de movimiento. Las líneas oscuras usadas para diferenciar las dobleces y bordes de la tela tienen un matiz un poco más tostado, por lo que destaca sobre el fondo dorado y la sombra de la propia tela del ropaje.

La postura de la ninfa es relajada, natural sin que parezca que se siente observada, por lo que el pintor nos traslada a un espacio más especial, a la intimidad del bosque y de sus criaturas míticas. La naturaleza que la rodea parece ser un cañaveral, que normalmente surge junto al agua y las cañas, que crecen de forma irregular, y que salen del cuadro llegando a extenderse en esos perfiles decorados con arabescos. Las hojas de las cañas tienen variedad de colores y tamaños, quedando algunas más ocre, destacadas sobre el fondo por un trazo un poco más oscuro, mientras que las más verdosas aparecen sin límites, pues es el contraste de color el que consigue que destaquen. Riquer logra

⁹⁸⁵Vid. Anexo G2.

dotar a la ninfa de unas alas similares a las de las mariposas, destacando para nosotros su color, pero su patrón no está muy definido. La delicadeza de la obra aparece representada por el tono dorado con que el autor sitúa el fondo de la obra y con la exquisitez de las alas de mariposa que parecen sumamente finas. Podemos entender que una ninfa es como una mariposa, que muere al ser tocada; toda una alegoría de la naturaleza mágica.

La obra venía acompañada por otra, *Composición con ninfa alada ante la salida del sol*⁹⁸⁶, creando una pareja en la que encontramos a otra ninfa alada esta vez mirando la salida del sol. A diferencia de la primera, esta aparece con unas alas que en vez de tomar la forma de una mariposa, aparece con unas alas semejantes a las de las aves, pero de un color suave y delicado. En esta obra aparece otro cambio de color, ya que la tela que tiene atada a su cintura toma un color entre azulado-grisáceo. Al aparecer rodeada de nenúfares, que flotan a distintos niveles, entendemos que nos hallamos ante una ninfa que está sumergida en el agua. Las transparencias de las telas y su forma difuminada en el agua nos acercan a un lago en leve movimiento, donde el reflejo de la luz del sol se extiende sobre el horizonte y sobre las capas más superficiales del lago. El sol aparece resplandeciente con unos rayos y un reflejo blanco sobre el agua, un contraste que resulta necesario por la tonalidad dorada del fondo, pero que quizás nos quiere mostrar la luz y la naturaleza, desde la perspectiva de una ninfa.

La vegetación tiene dos niveles uno más cercano al espectador, en la que la naturaleza vuelve a surgir del cuadro y a quedar representada en forma de cañas; y otras plantas, que tienden a ser tan delicadas que se transparentan. Quizás, al aparecer representadas de este modo, lo que vemos es la imposibilidad de supervivencia de ese universo fantástico en nuestro mundo real. Los nenúfares aparecen, en otro plano más alejado, con sus flores y sus hojas, tomando exactamente los mismos tonos que la tela de la vestimenta de la ninfa, por lo que entendemos que esa tela quizás tiene un elemento mágico y orgánico semejante al de las flores.

El espacio representado parece tener influencias de la estética japonesa por crear ese perfil decorado, que logra tan buen efecto en contraste con el fondo dorado. En estas dos obras las ninfas se presentan como seres alejados, ensimismados en su mundo y que no son inconscientes de nuestra presencia, que puede resultar intrusiva. Estas ninfas del

⁹⁸⁶ *Ibid.*, segunda imagen.

agua, pues ambas se encuentran cerca del cañaveral, nos acercan a la canción popular que ya vimos en la canción XIII de *Crisantemes*⁹⁸⁷. Las alojas o mujeres del agua, eran seres mitológicos que protegían la naturaleza, convirtiéndose en un símbolo de vida. Las representadas aquí son una clara referencia a esa manifestación pagana y popular de las leyendas populares.

El espacio retratado en ambos cuadros transmite la armonía, la luz y la magia que Riquer también exponía en algunos de sus poemas. Ese halo dorado de misterio se extiende, como ocurría en la pintura religiosa, a lo sagrado llegando a inundar de luz y sensibilidad unas obras que aun no tenían influencia de la estética Prerrafaelista. Riquer no conoce sus obras hasta la Exposición Universal de 1889, lo que nos lleva a pensar que ya existía en nuestro creador un interés y una sensibilidad muy cercana a la británica. Quizás es por ello que cuando marcha y descubre esas formas estéticas tan idealizadas, ese amor por el Medievo, por la naturaleza y por la belleza en sí, quedó cautivado, pasando a tomar clara influencia de su filosofía estética.

La naturaleza siempre ha sido un motivo de inspiración en el hombre y los cambios de estación ya habían un motivo en las obras de la Edad Media⁹⁸⁸. Estas obras representadas pertenecen a un grupo de cuatro plafones decorativos, que crea para la casa de la señora Alomar, en los que se representa las diferentes estaciones y en cada una de ellas aparece siempre una mujer representada. El carácter simbólico de esta temática en la que se relacionan las estaciones con los distintos momentos de la vida, lo hace convertirse en un tema muy habitual⁹⁸⁹. Recordemos que en Morris también encontramos un tapiz con la misma temática y que estaba lleno de simbología. Hemos seleccionado dos plafones: *Primavera* y *Tardor*, para analizarlos y tratar de descubrir si aquí encontramos simbolismo o semejanzas con lo que se establecía en la estética británica, pues este es el periodo de más influencia en el pintor.

En *Primavera* lo primero que nos llama la atención en la composición de la obra es la que la mujer está detrás de unos rosales blancos que se encuentran en plena floración. La flor blanca símbolo de pureza siempre ha sido una de las figuras más destacadas en la pintura y en la literatura, siendo entre los Prerrafaelistas un elemento crucial. El rosal que crece y se extiende por el lateral derecho aparece definido por un

⁹⁸⁷Vid. Anexo 9A.

⁹⁸⁸Vid. Anexo G3.

⁹⁸⁹Cfr. TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer*. Barcelona, Lunverg, 2000, p. 116.

trazo oscuro, en negro, que permite distinguir las formas de sus hojas, de sus ramas y de sus flores cuando aparecen sobre el fondo blanco del vestido de la dama. La mujer lleva una ropa ancha y en tonos claros, y tan sólo en las mangas y en la falda muestran un estampado vegetal de suaves tonalidades. Su postura de perfil nos permite descubrir que su cintura parece la de una mujer embarazada, pero si miramos en detalle, lo que sale de ella no parecen más que flores blancas y algunas plantas. Podemos entender que nuestro pintor quiere representar la fertilidad de la primavera y en esta alegoría de la vida, el despertar a la primavera parece llegar también a los pájaros, como si quisieran saludar a la dama que pasea por el campo. La dama, de cabello tostado, lleva una corona de flores, y el que esté rodeada de tanta vida, que los pájaros la saluden y se le acerquen nos hace pensar un ser sagrado. La joven puede ser uno de esos espíritus del bosque, que pasea por el campo trayendo vida, la cual queda representada en ese embarazo.

El fondo de esta obra aparece iluminado por un matiz dorado que rodea a la dama, de forma que el fondo más inmediato se pierde, dejando lugar tan sólo a un árbol que aparece en el fondo de tronco fuerte y oscuro, sin mostrar la copa del árbol. Las telas de la dama parecen caer con la misma elegancia que en las obras antes analizadas, pero su ropaje es característico del Medievo o de las damas representadas por los Prerrafaelistas. La obra nos traslada a la mitad de un bosque, donde la naturaleza crece libremente, como representan esas palomas que, con sus alas abiertas, quedan cobijadas en los brazos de la dama.

El segundo plafón decorativo, *Tardor (Otoño)*, nos transporta a un cambio de estación significativo⁹⁹⁰. El campo aparece sin flores, con los arbustos tomando una tonalidad amarillenta, ya afectados por la falta de sol y quemados por el frío. La naturaleza que aquí descubrimos tiene tonos apagados en los árboles del fondo, con formas ascendentes y oscuras. A la derecha hay un castaño cuyas hojas rojas ya han empezado a caer y han dejado algunas de sus ramas desnudas. A los pies del árbol hay unos arbustos oscuros que aparecen creando un contraste con la figura humana, que aparece en el primer plano.

Hallamos a otra dama de cabello oscuro y con lazada en el cabello, vestida de tonos tostados con grandes estampados vegetales en el vestido, mangas abombadas en amarillo, flor en el escote y bolso de tela colgado del brazo. Su rostro nos observa con

⁹⁹⁰Vid Anexo G3, segunda imagen.

mirada serena y la cabeza aparece inclinada, como si encontrara interesante nuestra presencia. Una de sus manos tiene una flor blanca y pequeña que eleva, como si la fuera a oler. Esa flor es la única representación floral, pues ni los estampados los reproduce, al tratarse de unas alcachofas, que rodeadas por un círculo están colocadas de forma descendente. Estas hortalizas, tan tradicionales del invierno, parecen recordarnos que este está por llegar. Los colores rojo, amarillo y naranja son los tonos del otoño y la luz que parece brillar sobre el rostro de la mujer no es otro que el dorado de un sol de otoño, que ya es más débil. Riquer hace uso de un doble trazo para destacar la figura. Si por un lado aparece el trazo oscuro, que ya hemos encontrado en otras obras, él utiliza sobre este el blanco, para remarcar más aun esa correlación de contornos.

Estas dos obras representan un entorno natural con una luz muy especial, en el que la naturaleza se transforma, llenando de magia el cuadro y de color las formas vegetales. Nos podemos preguntar si estas dos damas son en realidad dos seres míticos del bosque. Quizás la intención del artista es que nos preguntemos, que imaginemos, que nos traslademos a ese espacio donde lo que nos quiere mostrar es el contraste del despertar y de la ensoñación de la naturaleza o de vida, pues no podemos pensar en una naturaleza muerta en este pintor.

Otras dos obras que hemos tratado de estudiar en paralelo son aquellas en las que encontramos una clara referencia a la literatura o a las leyendas medievales. La primera, *La llegada de Merlín buscando a Viviana en el bosque encantado*, es una obra sin fecha, inspirada en los ciclos artúricos⁹⁹¹.

La joven y bella muchacha, Viviana, aparece en un bosque, en primer plano con el cabello recogido y decorado, sobre el que brilla la luz, que destaca sus reflejos dorados. Esos reflejos se extienden por las joyas y el vestido que lleva, acentuando más aun la piel de brazos y espalda. Su rostro parece pensativo y en su mano sujeta algo que lleva hacia el pecho; mientras que al fondo, entre la arboleda a los lados del camino, surge un caballero con armadura que se acerca a caballo. El colorido de la obra, de tonos ocres y marrones, nos traslada a un bosque antiguo, donde el verdor parece haber desaparecido entre la espesura de sus ramas.

En la historia, Viviana planeaba el asesinato de su maestro y amante, Merlín, que ya le había pasado todos sus conocimientos. En esta obra, Viviana quizás ya ha

⁹⁹¹Vid. Anexo G4.

contemplado el asesinato del Merlín, y por eso está pensativa piensa mientras él se acerca. El caballero en armadura sabe su destino y se acerca valiente buscando lo que ya ha podido advertir en sus visiones. El destino del mago, que aquí aparece como un caballero, no parece aun decidido por la joven, que con gesto compungido baja la mirada. El camino que atraviesa el bosque aparece iluminado por donde pasa Merlín, y su silueta queda difusa, en esa claridad por la que se acerca. La imagen difusa la podemos entender como una técnica, ya el que el pintor lo que desea es llenar de misterio la llegada de ese mago, del que tan sólo vemos la silueta erguida, pues no descubrimos su aspecto físico. En cambio en la joven podemos leer muchas más cosas, que nos indican que está en su mano el decidir lo que ocurrirá al mago y que la duda está aun presente, mientras él se está acercando.

La capacidad de Riquer de crear una trama, un misterio en el que la indecisión es la protagonista, nos traslada al subconsciente humano, pues es él mismo el que a lo largo de su vida siente grandes dudas existenciales y artísticas. El que perdiera a su esposa y a varios de sus hijos, y que su estilo modernista fuera reconocido y aclamado en un principio, para pasar más tarde a ser repudiado, lo lleva a cuestionarse muchas cosas. El ser humano siempre ha sentido dudas y su capacidad de reconocerlas es la que nos lleva a poder entender que en esta obra no sólo se representa una escena, con influencia artúrica, sino que nos representa la duda ante las decisiones y el poder de elegir de forma correcta o incorrecta. Esta es una de las situaciones en las que el hombre se reconoce con más facilidad, llegando a universalizar un tema que se acerca siempre a la identidad del sujeto.

La obra se acerca al gusto de los Prerrafaelistas y de nuestro creador William Morris, por su temática, ya que la duda, la traición y el sufrimiento también aparece en la obra *The Defense of Guenevere*⁹⁹² y en otras muchas obras de los artistas estetas. La estética riqueriana de esta obra parece estar apartada de la de los Prerrafaelistas, por el uso del color, la representación de la naturaleza y de la luz ante todo.

La leyenda de Jorge y el dragón surge en el siglo IX, y es quizás la base sobre la que se funda toda la tradición popular de cuantos de hadas y dragones. Cuando San Jorge salva a la joven princesa y vence al dragón, la leyenda dice que su sangre se

⁹⁹²Vid. Anexo 4B.

convierte en una rosa, que regaló a la bella dama. Esta leyenda se ha trasladado a Cataluña, una costumbre que se mantiene en la actualidad⁹⁹³.

La obra *Sant-Jordi*⁹⁹⁴, de 1904, trata la figura del patrón de Cataluña en un óleo sobre tabla, que parece sacado de un antiguo retablo gótico, al encontrarse rematado por un guardapolvo o ático. Durante el Medievo se extiende el culto del santo por Europa, gracias a los cruzados y a las historias de caballería, llegando a convertirse en el patrón de la Corona de Aragón. San Jorge se convierte en uno de los elementos más tradicionales de la iconografía modernista, convirtiendo su flor a un símbolo que aparece muy a menudo en las representaciones artísticas de la época.

La obra que Riquer nos presenta aparece enmarcada por un atrio de estilo gótico, por lo que automáticamente parece trasladarnos al Medievo. Esta obra es uno de los ejemplos más claros de su interés por la Edad Media y por representar una pintura religiosa, en la que además se da la particularidad de que se une el espíritu catalán. Sobre un fondo vegetal de suaves matices verdosos por la vegetación y de marrones, por la espesura del bosque, encontramos unos árboles finos que se elevan como columnas a los lados de las figuras centrales. A los pies de la obra encontramos una bella y delicada representación de plantas y flores naturales que parecen crecer libremente. Los tonos usados para representar la vegetación son muy suaves y delicados, lo que nos acerca a mucha de su producción artística, pero en la que a diferencia de otras muchas obras, ha abandonado un poco los tonos ocres o tostados, usando los tonos pasteles que veíamos en sus ilustraciones de *Crisantemes*.

En la escena principal aparece un caballo totalmente blanco, lo cual simbolizaba la nobleza y el valor, con las patas delanteras alzadas, lo que en la pintura y escultura significaba que la persona moriría de las heridas recibidas en el combate. San Jorge, con una armadura oscura, monta un caballo blanco en esta escena, creando un contraste y consiguiendo destacar el halo blanco que aparece sobre la cabeza del santo. El dragón aparece dibujado de una manera muy original, pues su silueta se reconoce por estar pintada en color dorado, mientras que no existen líneas que creen un contraste o destaque sus distintas partes. Riquer hace uso del volumen, destacando en su trazo el cuerpo de esa criatura misteriosa, que al no aparecer definida consigue hacerse más

⁹⁹³Cfr. 'Día de Sant-Jordi', en *Museo del Modernismo en Barcelona*, [en línea]: <http://www.mmbcn.cat/es/dia-de-sant-jordi/>, [Consulta: 20 agosto 2015].

⁹⁹⁴Vid. Anexo G4, segunda imagen.

lejana y fantástica. San Jorge con una mano sostiene las riendas del caballo mientras que con otra sujeta la lanza con la que ha traspasado al dragón. El dragón aunque parece herido de muerte ata con su cola una de las patas del caballo, lo que nos indica su lucha hasta el final y el posible final trágico de la historia. A la izquierda, aparece un pergamino liado a un árbol en el que aparece escrito Sant-Jordi, y a la derecha de la escena, sobre un marco gótico, aparece el escudo de la Corona de Aragón, el cual existe del siglo XII a principios del siglo XVII.

La simbología de esta obra no está limitada solamente a una escena catalana de la Edad Media, pues San Jorge también era patrón de Portugal o del Reino Unido. Esta obra representa la festividad del pueblo catalán, uniendo leyenda, religión, identidad cultural y la tradición medieval. Su amor por el periodo del gótico le permite poder crear una obra donde la belleza, la sensibilidad, la influencia y el estudio del arte de esa época quedan de manifiesto en esta obra modernista.

Entre las obras de Riquer destaca también su labor por la difusión del cartel, un nuevo género artístico que había comenzado a extenderse por Europa. Esta nueva forma de representación artística llega al público de una manera más fácil, aunque para algunos se vulgariza la labor de artistas reconocidos. En Barcelona se celebra la primera exposición de carteles en 1896, para elegir los mejores para la V Exposición de Bellas Artes e Industrias Gráficas. Esta nueva forma de expresión artística atrae a algunos de los artistas modernistas catalanes más conocidos, entre los que se encontraba Alexandre de Riquer quien se convierte, junto a Ramón Casas, en uno de los mayores cartelistas de Cataluña.

El cartel aquí representado es su primera obra y el primer cartel catalán moderno, por dejar a un lado la técnica del grabado. Esta obra, *El Cartel de la 3ª Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas*⁹⁹⁵, parece dividida en varios niveles, pues si por un lado encontramos un texto publicitario, por otro aparece una obra de marcado carácter artístico. Las franjas superior e inferior parecen enmarcar la obra central, donde hay dos figuras femeninas que se asoman de perfil. El fondo sobre el que estas figuras posan es un fondo vegetal, en el que sobre una base en negro, destacan unas ramas doradas que se extienden de forma estilizada, trepando hacia arriba. Las dos damas representadas aparecen con el pelo recogido, piel clara y vestidos en tonos pasteles, lo que las hace

⁹⁹⁵Vid. Anexo G5.

destacar sobre el fondo oscuro. Una parece sostener una paleta de pintor y una pequeña escultura, mientras que la otra sostiene un bello y elaborado jarrón. Los vestidos son vaporosos y en el caso de la primera tenemos un estampado muy del gusto Prerrafaelista, con manga ancha que cae sobre la parte baja del cartel, donde aparece información sobre la exposición. Al dejar que tanto la manga como parte de la paleta sobresalgan sobre el cartel, consigue que la obra parezca más real y más cercana al público. Esta es una técnica que ya usa en las obras vistas anteriormente como las composiciones vegetales o las ninfas⁹⁹⁶. Sobre el fondo vegetal aparecen también las palabras: Industria y Arte, en color naranja, que las destaca y el escudo de Barcelona, que aparece sobre un marco estilizado de clara influencia gótica y que nos recuerda al usado en la obra de Sant-Jordi.

Esta obra de Riquer tenía influencia del Prerrafaelismo, pero como hace en otras muchas de sus obras, trata de usar unos colores más suaves y refinados que los de los estetas, dándole a sus obras un estilo personal. Riquer estaba suscrito a la revista *The Studio*, y podía seguir el desarrollo del arte Prerrafaelista, dejándose influir por ese estilo en la creación de algunos de sus carteles. El movimiento de las *Arts and Crafts*, promovido por William Morris y seguido también por Carl Larsson y Riquer, trataba de luchar en contra de la unión de arte e industria, destacando la importancia de la artesanía y el arte popular. El trazo oscuro en las líneas de las figuras humanas nos recuerda a su etapa de ilustrador que, como en Carl Larsson, queda patente en algunas de sus manifestaciones artísticas. Las damas aquí representadas entendemos que son las musas del arte, cuya misión era la de democratizar y valorar sus distintas manifestaciones. Las musas eran seres legendarios que el pueblo reconoce y que nos traslada al mundo de la creatividad, de la inspiración y de la belleza, contribuyendo al conocimiento de artistas y de obras en la ciudad.

Entre las obras más representativas de nuestro creador no pueden faltar los ex-libris, por los que se convierte uno de los artistas más reconocidos a nivel internacional. No es hasta que ve un número especial sobre los ex-libris en la revista *The Studio* en 1898, que comienza a realizarlos. Sus diseños eran originales en forma y diseño; y aunque suele cambiar de temática, aparecen ciertos elementos comunes como: la

⁹⁹⁶Vid. Anexos D8 y G2.

representación de la mujer, de la naturaleza o de los pájaros⁹⁹⁷. Nos resulta imposible estudiar en detalle sus obras en esta investigación, por su proliferación, ya que realizó más de una centena; y es por ello que tratamos de centrarnos en dos, por mostrar algunos de esos temas que ya hemos mencionado.

La primera obra es uno de sus ex-libris más delicados, realizado para uno de sus hijos en 1904⁹⁹⁸. En este ex-libris, y en otros con temática y tonalidades similares, encontramos una forma orgánica elegante y un nombre. Las formas de la planta destacan por la semejanza que tiene con algunas de las que ya hemos visto con anterioridad⁹⁹⁹. Los dos únicos colores representados el verde y el rojo están distribuidos de forma que el color predominante, el verde, aparece en el texto, las hojas y el tallo de la planta; mientras que el rojo queda limitado a la flor y a un borde incompleto que rodea la composición. Sus obras solían aparecer en formatos verticales u horizontales. En este diseño en particular, nos encontramos con un formato horizontal alargado en el que, sobre un fondo crema, ha colocado esta composición orgánica. La estilización de sus hojas y sus flores nos acercan mucho a la influencia japonesa que encontramos entre algunas de sus grandes obras y le dan un carácter muy delicado. Si en muchas ocasiones entre sus ex-libris encontramos leyenda, en este caso el artista opta por dejar que la naturaleza tome todo el protagonismo. Esta obra podemos situarla entre las que realiza por la influencia Prerrafaelista, ya que la flor aparece como centro de la composición. Su simplicidad y su elegancia la convierten en todo un ejemplo de diseño sereno, pues su unión al texto, de grafismo curvilíneo le da un carácter orgánico y único.

Su capacidad de crear en un diseño de formato pequeño y unas representaciones cargadas de belleza y de elegancia le permitieron erigirse uno de los mayores maestros y coleccionistas de su tiempo. Entre otros motivos usados, en otras ocasiones, destacan los bosques, la naturaleza, la arquitectura más bella, pero en primer lugar suele surgir la figura femenina, que aparece casi siempre de forma alegórica.

La siguiente obra que analizamos, el *Ex-libris de Macario Fau*¹⁰⁰⁰ de 1902, es una de las obras con referencia a la figura femenina. Esta obra de marcada belleza nos presenta dos obras en diferentes planos, ya que si por un lado encontramos una principal

⁹⁹⁷Cfr. CASTILLO, Montserrat. *Grans Il lustradors Catalans del Llibre per a Infants (1905-1939)*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1997, p. 31.

⁹⁹⁸Vid. Anexo G6.

⁹⁹⁹Vid. Anexo D8.

¹⁰⁰⁰Vid. Anexo G6, segunda imagen.

por su tamaño, dentro de esta se encuentra otra, más pequeña, que aunque parece secundaria se convierte en protagonista.

Este es otro diseño horizontal alargado en el que sobre un papel blanco hay una composición floral dominante en blanco y negro. El artista nos presenta de forma delicada unas flores y sus tallos, que destacan sobre el fondo negro. Los pétalos y los pistilos de las flores surgen de forma natural, presentándonoslos de manera que se extienden por el formato rectangular. En este espacio, encontramos otros dos formatos rectangulares, con uno más pequeño en el que sobre un fondo naranja son las palabras las que destacan en blanco. *Ex-libris Macario Fau* aparece escrito con un grafismo idealizado, dejando de manifiesto su protagonismo por el uso del naranja y blanco.

El último formato rectangular lo encontramos con una figura femenina desnuda, que aparece mirando y sonriendo. Su cabello largo y ondulado la acaricia, como si se tratara de unas olas que crean movimiento. En este caso, el cabello aparece destacado por el uso del color naranja que crea una perfecta combinación con el fondo donde aparece el grafismo. La repetición de color nos permite descubrir que con una técnica tan sencilla, Riquer consigue transformar la obra dotándola de una especial simbología. La mujer se convierte, para nosotros, en una musa o ninfa de la sabiduría pues la coloca tumbada, dejando suficientemente claro que su entorno es el agua. Hace referencia a las cañas, como ya ocurriera en otras obras que ya hemos visto¹⁰⁰¹, y el que la claridad y resplandor del agua traspase las cañas e ilumine la piel de la bella ninfa, permite que una obra de tonos oscuros parezca iluminada por esa luz mágica con la que dotaba a sus obras de ninfas. El libro que tiene en su mano nos permite enlazar la idea de que la ninfa es ahora la que protege los libros, que son en propiedad de Macario Fau, cuando las ninfas protegían antes la naturaleza.

La disposición de los formatos rectangulares tampoco parece la tradicional, pues parece menos formal que en sus carteles. A primera vista podemos pensar que esta obra se parece mucho, en las formas orgánicas, a la decoración e ilustración que emplea en su obra *Crisantemes*¹⁰⁰², sólo que es horizontal y que el uso del color es muy diferente. También encontramos que la disposición y la representación de la joven ninfa es novedosa, pero lo que hace esta obra tan especial es la capacidad de crear una composición perfecta tanto por el diseño como por la técnica empleada. El creador es

¹⁰⁰¹Vid. Anexo G2.

¹⁰⁰²Vid. Anexo A7, segunda imagen.

capaz de trasladarnos a ese espacio de leyenda, de mitos, de seres mágicos en una obra de tamaño reducido. Usa formas delicadas, manifiesta una belleza natural llena de sencillez y muestra a la mujer con ese carácter sensual, que lo acerca más a la estética de los Prerrafaelistas, pero Riquer tiene la virtud de transformarlo todo en un mundo personal.

Síntesis de los tres creadores

Tras analizar estos tres creadores podemos decir que, aunque sus diferencias en estilo están en ocasiones muy marcadas, existe un punto común, sus deseos de crear un mundo de belleza ya sea a nivel literario o artístico. Esos mundos idealizados mantienen unas similitudes y unos elementos que se repiten a lo largo de sus carreras, llegando a transformar las imágenes, los símbolos y las metáforas de diferentes maneras, pero logrando que en cada caso aparezcan los mitos que los representan.

William Morris nos introduce en un mundo donde la naturaleza, la belleza y el deseo de devolver el valor a las artes aplicadas se manifiesta en casi todas sus obras. El creador se une a la Hermandad de Prerrafaelistas, desarrollando un estilo que cambia el concepto y la elaboración de objetos decorativos. Su actividad como artista no se limita al diseño, a las artes aplicadas o a la escritura, ilustración o impresión de libros. Su labor por el reconocimiento y apreciación de las artes aplicadas, por la educación de la sociedad y de las mejoras de la calidad de vida en las ciudades le lleva a tratar de devolver el respeto por la labor de los artesanos y las tradiciones locales. Algunos de los símbolos de nuestro creador son: su deseo de volver a reflejar la belleza del arte gótico, la inspiración en las formas vegetales, el deseo de desarrollar un estilo sencillo y práctico, su amor por los ciclos artúricos y, finalmente, el estudio y desarrollo de técnicas artesanales más adecuadas y bellas. En el campo de las artes plásticas y de la literatura trata de reflejar un mundo mágico que nos ayuda, a través de la belleza, a descubrir sensaciones asociadas con el color, la composición, el equilibrio y el poder de la palabra, ya sea en su poesía o en sus conferencias. Su lucha contra la industrialización lo empuja a buscar nuevas formas de expresión artística y literaria, dejándose influenciar por un pasado que le parece más humano que la modernidad y que responde a las necesidades de una sociedad cansada de la mediocridad y de la pérdida de identidad a nivel social, cultural y artístico.

En el caso de Carl Larsson encontramos a un creador de unos espacios y de un arte muy personal. Su inspiración también le llega de las formas tradicionales, pero en su caso se centra en el campesino y en el artesano sueco, apreciando sus manifestaciones artísticas. Su arte consigue trasladar a la sociedad un nuevo estilo de vida, que abraza la sencillez y el buen gusto en la creación de obras de arte, transmitiendo a sus lectores sus impresiones sobre la vida, tanto en sus libros como en su autobiografía. Su familia, su hogar y la naturaleza son sus símbolos más importantes, porque aparecen, en cierto modo, a lo largo de toda su vida artística y literaria. Su deseo de mejorar la calidad de vida de la sociedad y de transmitir su pensamiento es fundamental para entender parte de su obra. Los niños, las flores, su esposa y su hogar son imágenes en las que muchos encuentran alegorías y metáforas de su vida, y de su arte. Larsson es capaz de encontrar una forma estética y creativa que se acercaba a las necesidades de su sociedad, la cual se identificaba con su estilo y su forma de reflejar un estilo de vida más cercano a lo que sus coetáneos precisaban.

Alexandre de Riquer también trata de trasladar su amor por la naturaleza, por el bosque con todas sus criaturas mitológicas, por la estética medieval y por la manifestación de formas bellas en el arte y en las artes decorativas. La influencia de la Hermandad Prerrafaelista le ayuda a dar forma, durante un periodo de su carrera, a la expresión de un nuevo arte, el Modernismo. Esta nueva forma de expresión artística y literaria responde a las necesidades de la sociedad catalana moderna, que buscaba que su identidad regional quedara reflejada en un arte moderno, pero que se mantuviera cercano a las raíces y tradiciones de la sociedad. Riquer también trata de devolver el valor de las artes plásticas y de la artesanía a una sociedad que, por influencia del Novecentismo, deja de sentirse identificada con su estilo modernista, que era parte de su expresión artística. Su amor por los ciclos artúricos queda de manifiesto tanto en el arte como en la literatura. Sus símbolos más tradicionales son el misterio del bosque, las criaturas míticas que se convierten en musas, el pasado medieval y su deseo de transmitir la belleza de la naturaleza y del amor. Además nos traslada a un mundo de fantasía en sus creaciones artísticas y literarias.

Estos tres creadores tuvieron la capacidad de crear un mundo personal que la sociedad aceptaba y tomaba como propio, pues lograron trasladar al lector o al espectador a sus mundos de la imaginación, de la armonía y de la belleza. Esa forma de transmitir su espíritu artístico fue adoptada por la colectividad nacional a la que

pertenecían, que se identificaba con su estilo, pero además tuvieron la capacidad de traspasar fronteras culturales y sociales, llegando a influir en otros países.

CONCLUSIONES

El estudio de las obras de nuestros tres creadores nos ha permitido descubrir a través de los textos y de las obras seleccionadas que aunque hay diferencias en estilo y en la forma de entender el arte, también hay unos nexos de unión importantes.

La división de los anexos en obras pictóricas y literarias no nos ha limitado a estudiar cada una de sus partes de forma independiente, sino que nos ha permitido descubrir que existe una correspondencia entre las obras. Las obras de nuestros tres escritores expuestas a nivel literario, mantienen ciertas similitudes temáticas, como cuando tratan de devolver el reconocimiento al arte y a las costumbres autóctonas, o cuando restablecen en el arte del artesano la apreciación y el respeto que ya no existía a finales del siglo XIX y principios del XX.

La industrialización había impuesto unos cambios bruscos a nivel social, laboral y artístico, pero entre esos cambios también se producen ciertas mejoras como la de las comunicaciones, la de los medios de comunicación o de la reproducción de imágenes. Si por un lado encontramos una elaboración barata y un diseño mediocre de libros, por otro descubrimos que aparecen algunas obras de gran valor técnico, literario y de diseño realizadas por algunos creadores que buscan la realización de libros llenos de belleza. La belleza se convierte en un nexo entre obras literarias y obras artísticas, y en el caso de nuestros tres autores descubrimos que sus libros integran texto e imagen de una forma estética. La creación de belleza ya comienza a manifestarse en las cubiertas de sus libros, pasando a crear un mundo estético y poético en el interior de sus hojas que ilustran de acuerdo con el texto al que acompañan. Nuestros tres creadores eran escritores e ilustradores por lo que al presentar sus propias obras descubrimos que el mundo de las palabras y de las imágenes pasa a tener un paralelismo. Los símbolos literarios se repiten en sus representaciones plásticas, y la temática o la estética de sus obras queda influenciada en ocasiones por movimientos internacionales.

William Morris trata de devolver al libro un valor, estudiando y exponiendo en sus conferencias las bases para la creación del libro ideal. Su creación como ilustrador y

como dueño de su propia imprenta sirvió de inspiración para muchos otros artistas coetáneos, pues buscaba la mejora del diseño. Morris también pertenece a la Hermandad Prerrafaelista y entre sus miembros aparece un interés y un gusto por la elaboración de libros artísticos que tienen una calidad estética y literaria superior, pues tratan de integrar las artes en su elaboración. La publicación de revistas que contribuyen a la divulgación de obras artísticas, de diseño novedosos o de movimientos internacionales aumenta, llegando a distintos países e influyendo claramente a los artistas de esa época. Carl Larsson y Alexandre de Riquer, que estaban suscritos a una de estas revistas estéticas, *The Studio*, tratan de lograr una integración entre texto e ilustración, un equilibrio y un diseño que se hace personal y que queda influenciado por otro de los movimientos de la época, el Simbolismo. Cada uno de nuestros tres creadores consigue dar una forma personal a sus obras, aunque absorben las influencias artísticas de su tiempo. También logran crear y mantener unas expresiones personales en sus obras que se hacen constantes y se traducen en un estilo personal que es reconocido tanto por el público, que lo hace suyo, como por la comunidad artística, que se siente influenciada.

Al hablar de diseño o de creaciones artísticas tenemos que pensar que las artes decorativas pasan a tener un carácter especial y que los grandes artistas comienzan a desarrollar estilos personales no sólo en espacios, sino en objetos de uso cotidiano que pasan a convertirse en obras admiradas y valoradas, como ya ocurriera en la Edad Media, cuando los artesanos eran admirados. La temática medieval, las formas orgánicas, los diseños sencillos y de calidad, sustituyen a las obras mediocres de la industrialización; pues algunos sectores de la sociedad no encuentran que la decoración industrial se adecue a sus movimientos artísticos coetáneos. Algunos pensadores como Ruskin, Carlyle o William Morris comienzan a volver a considerar la artesanía y los métodos tradicionales o vernáculos como los apropiados, y buscan una democratización del arte. Morris y las *Arts and Crafts* tratan de educar a una sociedad que ya había perdido la conexión con sus tradiciones artesanales, valorando la calidad de los materiales y de los productos realizados a mano. William Morris y los miembros de la Hermandad Prerrafaelista forman una empresa, *Morris and Co.*, que transforma el gusto de la sociedad no sólo en el Reino Unido, sino también a escala global.

Estas influencias llegan a países como Suecia o España, donde artistas con intereses semejantes tratan de crear un diseño que se adapte a las necesidades de su sociedad, que buscaba la vuelta a lo auténtico y a lo nacional, pero sin cerrar sus puertas

a las nuevas vertientes artísticas internacionales. Carl Larsson y Alexandre de Riquer saben unir esas influencias estéticas internacionales, como las *Arts and Crafts* o la influencia japonesa, con nuevo gusto por lo sencillo, por lo autóctono y por la vuelta a los orígenes. Larsson se fijará en la forma de vivir, de trabajar y de decorar de campesinos y artesanos, mientras que Riquer se fija en sus raíces catalanas y en una estética medieval idealizada, influida por los estetas británicos.

Estas formas estéticas de las artes plásticas también se manifiestan, de forma similar, en la literatura que busca volver a temáticas medievales o populares para la creación de espacios y mundos de fantasía, donde la sociedad vuelve a tener los mismos principios que valoraban el arte y la vida tradicional.

Las casas de los artistas se convierten en centros de creación artística donde las obras decorativas y el espacio del hogar llegan a una perfecta integración de todas sus partes. La creatividad y la belleza del hogar no quedan reducidas al interior, sino que el entorno natural influye en la creación artística, logrando una perfecta simbiosis. Morris y sus casas de campo transforman el concepto de hogar con su simplicidad, su buen gusto, su practicidad y su deseo de crear un espacio personal. La involucración de amigos y familiares en la creación de obras para esos espacios y su búsqueda de espacios libres de objetos innecesarios, tan del gusto de la sociedad victoriana, le permite descubrir que el hogar más bello no es el más rico, sino el que logra reflejar el espíritu de su creador, como ocurría en las obras de arte. Carl Larsson trata de unir sus diseños y los de su esposa en un hogar que mantiene su carácter rural, pero que se convierte en innovador por el diseño y practicidad. La pareja Larsson logra dejar en su hogar no sólo un modelo decorativo, sino que se convierte, como manifestaba Ellen Key, en un hogar vivo y que cambia la forma de entender la vida familiar. La sencillez, la reutilización de muebles, la elaboración de obras siguiendo técnicas tradicionales pero con una estética más moderna les permite crear un espacio personal, que influencia a la sociedad sueca e internacional. El hogar de Alexandre de Riquer no ha quedado plasmado en imágenes ni se ha logrado mantener como ocurriría en el caso de nuestros dos creadores pues abandona su residencia para mudarse a Mallorca, donde fallece más tarde. Lo único que nos queda son declaraciones de personas que lo visitaron y algunas instantáneas familiares que nos permiten entender que, como Morris y Larsson, logra crear un espacio mágico y personal.

La naturaleza se convierte en uno de los temas que más se repite tanto en la literatura como en las artes plásticas, permitiendo que podamos estudiar el amor y defensa de la naturaleza de nuestros tres creadores. Las representaciones a nivel de diseño se ven influenciadas por la estética japonesa, por la de los Prerrafaelistas y por las *Arts and Crafts*, que buscan crear formas orgánicas idealizadas pero a la vez fieles a la realidad. Las composiciones de estas obras orgánicas varían dependiendo de la finalidad para la que son creadas; por un lado destacan las obras decorativas de Morris que logra crear en sus estampados un ritmo repetitivo, una influencia medieval, un gusto por las flores con estética japonesa y un simbolismo que encontramos también en sus obras literarias. Carl Larsson reproduce obras pictóricas en las que los protagonistas son las formas vegetales, dejando la figura humana a un segundo plano pues pasa a convertirse en un elemento ornamental. La unión de flores y niños, como ejemplo de belleza y pureza, está lleno de simbología y permite que descubramos vida, libertad y alegría en esa naturaleza sueca y en esos niños que suele reproducir en sus obras. Alexandre de Riquer nos presenta una naturaleza sagrada, idealizada y mágica que está influenciada por la estética japonesa y por los movimientos coetáneos, pero que mantiene una belleza elegante y serena. En la literatura, el bosque se abre a los ojos del hombre como un lugar sagrado que iguala a la catedral, las flores están llenas de significado y vida, como hicieran los Prerrafaelistas, y la magia de los espacios naturales refleja el subconsciente del creador. Sus cambios a nivel artístico y literario también quedan reflejados en su relación especial con la naturaleza.

El estilo de un creador queda marcado por su forma de usar las imágenes, los símbolos o las metáforas tanto en la literatura como en las artes plásticas. Los temas se asemejan entre algunos de nuestros creadores, como en el caso de Morris y Riquer que siente una atracción especial por el Medievo, por las leyendas, los mitos y por las tradiciones antiguas. Sus obras nos trasladan a espacios mágicos, llenos de personajes que se encuentran ante dilemas y dificultades que logran vencer. La estética se transforma al trasladarnos, en el caso de Morris, a un mundo arcaico que se expresa usando las formas antiguas de las artes en tapices, libros iluminados, pintura, vidrieras, poesía o prosa didáctica. Su literatura nos traslada a un mundo que se expresaba y que reflejaba una vida en la que él parecía haberse establecido, dando la espalda a la vida moderna. Su influencia a nivel ideológico, artístico y literario se mantiene creando un estilo que cambia la forma de entender las artes decorativas, pues une diseño,

practicidad y belleza en unas obras que nos trasladan de forma mágica a su mundo personal.

Carl Larsson nos presenta un estilo de vida que parece introducirnos en un cuento, con unos personajes que crecen y evolucionan en sus obras y con los que creamos una conexión. Larsson comparte con el espectador y lector sus momentos más íntimos, sus pensamientos y vivencias más personales que llegan por medio de sus cuadros, sus libros y sobre todo de su autobiografía. La unión de la naturaleza en forma de flores delicadas o de árboles jóvenes le sirve para presentar algunas de los miembros de su familia, creando una metáfora entre esos personajes y las formas orgánicas representadas. La delicadeza y el cariño con la que trata las obras le permiten introducirnos en un mundo que desde su perspectiva es más bello. El sufrimiento aparece en su biografía, que fue rechazada por la sociedad, pero en su arte, incluso cuando crea una obra que refleja su sufrimiento interno como es el caso de algunos autorretratos, siempre logra hacerlo desde una perspectiva muy sutil, introduciendo el humor que tanto le caracterizaba.

Alexandre de Riquer nos presenta obras muy diversas que muestran su amor por la naturaleza y la influencia de leyendas, mitos y tradiciones populares en sus obras. Al igual que Morris, trata de devolver a las artes ese respeto, ese sabor antiguo y mágico del Medievo. Su literatura trataba de buscar una libertad de expresión y una riqueza temática que se basaba en las leyendas populares, en el uso del catalán y de una simbología cargada de emoción y sensibilidad en nuestro creador. Su poesía nos transmite emociones e imágenes, como ocurre en Morris, y su pincelada se transforma en palabras que nos narran historias que transcurren en un bosque mágico, con seres míticos y personajes de leyenda, como los ciclos artúricos. Su labor por la mejora de las artes se traslada al diseño de carteles, campo en el que se convierte en pionero, y a los ex-libris, distinguiéndose como uno de los mayores expertos. La llegada de nuevas influencias estéticas, como el Novecentismo, y su incapacidad de adecuarse a un estilo con el que no se identificaba, le impiden ser valorado por la sociedad catalana.

Los tres creadores logran dar forma al espíritu de la sociedad, ya sea artísticamente o literariamente, logrando dar una mayor expresión alma creadora. Saben entender que, a través de su creación de espacios y de sus mundos de fantasía, el espíritu del hombre se eleva, llegando a conectar con una sociedad que hasta entonces estaba

inmersa en unos cambios que no lograba aceptar a nivel espiritual. La vuelta a las raíces antropológicas, a la tradición y a la creación de belleza, logra establecer un gusto y una apreciación generalizada por la estética idealizada que nuestros creadores contribuyeron a establecer durante este periodo.

El Romanticismo se estableció en un periodo en el que los creadores, escritores y artistas trataban de llegar a transmitir su espíritu artístico dejando a un lado las normas y buscando un fin común, la belleza. Esta liberación de las normas estéticas, establecidas también por las instituciones oficiales, les lleva a buscar un estilo personal, lo que contribuye a la diversificación de formas de expresión nacional e internacional. El artista al representar la realidad trata de transformarla, representándola de modo que su creación superara las barreras del espacio y el tiempo, por lo que muchas de esas manifestaciones literarias y artísticas siguen interesando al público y al lector en la actualidad.

El estudio y análisis de lo universal antropológico ha sido el que ha permitido descubrir que los mitos creados por los artistas, en los que lo universal toma forma, han sido capaces de trasladarse a la sociedad, creando lo que llamamos el espíritu de época. Además sabemos que ha existido una conexión entre la literatura y la pintura desde la antigüedad, pero lo que hemos estado intentando descubrir es si esa conexión también ha existido entre la literatura y las artes plásticas en general. Puede resultar difícil buscar semejanzas entre varios artistas del Romanticismo, por su deseo de poder expresar con libertad su estilo personal y por no seguir las normas establecidas en su época. En nuestro caso, podemos considerar que esto se dificulta aun más si tomamos en cuenta las diferencias culturales, sociales y lingüísticas de nuestros tres creadores.

Queremos subrayar que cuando hablamos de arte, hablamos de todas las diferentes manifestaciones artísticas del hombre. Podemos decir que las artes plásticas y la literatura son para nosotros manifestaciones del espíritu, en la estela hegeliana, por lo que al hablar de artista, de creador o de escritor en realidad estamos hablando de lo mismo, de la capacidad de crear una belleza que se transmite al lector o al espectador que la toma como suya, es decir, que se hace universal.

El análisis de las obras de William Morris, Carl Larsson y Alexandre de Riquer nos ha permitido descubrir, a través del concepto de la poética de lo imaginario, que han llegado a trasladar nítidamente su espíritu artístico a la sociedad a través de sus

creaciones. Uno de los elementos comunes más significativos es su deseo de llevar el arte a todos los sectores de la sociedad, democratizando el saber y la apreciación por la belleza. La sociedad que había sufrido un cambio significativo en su estructura con la llegada de la industrialización, pierde en muchos casos sus raíces culturales, lo que da lugar a una crisis de identidad. Las condiciones de vida habían empeorado entre algunos sectores de la sociedad, pero aparecen otros nuevos, como la burguesía, que se enriquece rápidamente. Estos artistas y creadores tratan de mejorar la educación estética y el gusto de la colectividad en este entorno social y cultural decadente, donde la mediocridad se convierte en un modo más de creatividad de la época.

Obviamente el arte y la literatura han logrado comunicarse con la sociedad a lo largo de los siglos, pero es en el Romanticismo, con la mejora de los medios de comunicación, que las obras comenzaron a llegar a todos los sectores y países. Las relaciones entre artistas y escritores de diferentes clases sociales y económicas comienzan a florecer, al sentirse unidos por un elemento común, es decir, ese deseo de crear belleza y de transmitirla a la sociedad a través de sus obras. Nuestros artistas provenían de distintas clases sociales, pues Carl Larsson era hijo de unos trabajadores pobres, William Morris era hijo de una familia burguesa y Alexandre de Riquer provenía de una familia de nobles. La vida en esa época comienza a romper con las estructuras sociales que por distintas circunstancias primaban desde la antigüedad, pero todos llegaron a establecer contactos con artistas de otras clases sociales, de otros entornos artísticos o de diferentes nacionalidades, ya que existía un nexo común muy poderoso, su amor por la belleza y el arte en todas sus manifestaciones.

Los tres creadores también luchan por devolver al artesano la valía de su labor y por ello se involucran en el diseño y desarrollo de diferentes áreas artísticas, como el diseño de muebles, la decoración de espacios, la elaboración de forma artesanal y artística de productos que, por un lado, eran funcionales y, por otro, eran todo un ejemplo integración de las artes mayores y de las artes menores. El hecho que los tres admiraran la labor de los artesanos, el saber popular y las manifestaciones artísticas de sus regiones les ayudaba a poder dar forma a un estilo que unía lo tradicional y lo artístico, creando un estilo idealizado que se convertía en universal. Ese estilo que unía las raíces culturales y las influencias artísticas, traspasaba las fronteras sociales y culturales, llegando a tomar forma en el subconsciente colectivo, que lo aceptaba como propio.

Un elemento semejante entre estos creadores reside en que todos participaban de alguna manera en la oposición a las enseñanzas regladas en las artes y por ello se unían a colectivos artísticos para continuar su formación. Es en esos círculos donde descubren, en algunos casos, ese estilo personal que tanto buscaban, pero será el poder compartir con otros creadores puntos de vista comunes o buscar unas formas estéticas que los representaran, lo que más les influencie.

William Morris descubre, en la Hermandad Prerrafaelista, que su amor por el arte, la literatura y las artes plásticas también era compartido por otros creadores que ya habían encontrado una forma estética inspirada en la Edad Media, el amor a la naturaleza, la exaltación de la belleza y la mejora del diseño. Su trabajo colectivo en el que todos podían contribuir lo lleva a pensar en la posibilidad de crear una empresa, denominada más tarde *Morris and Co*, para mejorar el diseño y la calidad de los muebles, creando las *Arts and Crafts*, y contribuir a la expansión de los diseños y de la estética del momento, con publicaciones en la revista, *The Studio*. Las mejoras en las comunicaciones y en la calidad de impresión contribuían a la expansión de esos ideales estéticos, de pensamiento integrador, de amor por lo tradicional y lo natural, y de trabajo colectivo.

Uno de los lectores de esas revistas era Carl Larsson, un artista y escritor sueco que había sufrido las injusticias de la vida moderna. Antes de descubrir esa estética británica encuentra en una colonia de artistas nórdicos en Grez, Francia, algo que es determinante en su vida, un estilo que llegaba a transmitir lo que la sociedad necesitaba, la vuelta a la armonía y el valor de la naturaleza. Tras volver a su país vuelve a unirse a otra comunidad de artistas, los *Oponentes*, con los que buscaban luchar contra el poder de las academias que eran las que determinaban el éxito o el fracaso de un estilo o de un artista, impidiendo la renovación y la búsqueda de estilos más personales. Finalmente, trabaja con su esposa, quien también fue su musa, en el diseño de muchas de sus obras, pues ella tenía una sensibilidad especial para la composición de obras y para el uso del color.

Otro de los lectores de esas revistas será el catalán Alexandre de Riquer, que ya antes había podido ver personalmente las obras de los Prerrafaelistas y más tarde pasaría a conocerlos, conociendo su trabajo y su defensa de las artes *in situ*. En Barcelona, forma parte de un círculo de artistas que era semejante a la Hermandad, el *Cercle*

Artístic de Sant Lluc, con los que compartía ideales estéticos y su deseo de encontrar una forma artística que respondiera a las necesidades de la sociedad catalana, que buscaba una representación de su espíritu, como pueblo, y de su tradición. Más tarde comparte sus conocimientos con aquellos que se acercaban a su estudio, convirtiéndolo en un centro de formación artístico hasta que se traslada a Mallorca. Por todo esto, podemos decir que la renovación del arte surge en los círculos artísticos más que en las academias, creando lo que son nuevas formas artísticas en las que los creadores cooperaban en la formación y mejora de los artistas y de las formas plásticas, devolviendo el valor al diseño y a la búsqueda de la belleza.

El libro se convierte en una obra integradora en la que texto e imagen tiene como nexo el deseo de crear belleza, de transmitir el espíritu creador desde una perspectiva más simbólica, dándole un sentido profundo. El libro ideal se convierte en una obra real entre los artistas de este periodo, que tratan de introducir diseños bellos y técnicas de impresión de calidad en sus obras. Nuestros tres creadores logran crear un estilo personal a la hora de ilustrar y de diseñar un libro, pero además consiguen integrar texto e imagen. La idealización de las formas, la inspiración en la naturaleza y en las raíces culturales de sus países, les permite crear una estética que fue aceptada por la sociedad. Uno de los problemas era que al crear obras con valor artístico, también necesitaban aumentar los gastos de su producción; por lo que tan sólo algunos sectores de la sociedad podían permitirse adquirirlos, limitando esa democratización del arte y de la belleza que tanto deseaban.

Los tres artistas buscan elaborar libros como obras integradoras donde el texto y la ilustración estuvieran en perfecta sintonía, logrando crear un estilo, que era particular y que contribuía a la exaltación de obras que de otro modo solían estar destinadas a la edición mediocre y a la decoración banal. El libro se enriquece al ser concebido como ejemplo de la actividad artística del creador, que disfruta escribiendo, diseñando, elaborando y supervisando una obra desde el principio al final. La elaboración de los libros joyas permitía que tan sólo algunos sectores de la sociedad pudieran acceder a esas obras de arte armónica, lo que hacía sufrir a sus autores que creían que la educación estética y la mejora del gusto era parte de su responsabilidad.

La aparición de la industria empeora el diseño y la calidad de muchos de los productos destinados a la sociedad. Los pensadores Ruskin y Morris defendían la

necesidad de volver a estudiar la naturaleza, al ornamento minucioso y colorista que permitía que tanto el trabajador como el espectador pudieran disfrutar de la obra. Su deseo era transformar lo útil y necesario en algo bello, pues al crear las obras a mano las dotaban de distinción y le otorgaban identidad; asimismo trataban de defender la restauración de objetos manteniendo su espíritu original.

Su deseo de devolver al artesano el respeto y el disfrute en el trabajo los lleva a retomar las técnicas artesanas de la Edad Media, cuando el hombre y la naturaleza aun mantenían una conexión natural. Morris investiga las técnicas tradicionales, divulgando a nivel teórico y práctico la renovación del diseño, por lo que crea la *Morris and Co.*, las *Arts and Crafts*, y participa en las publicaciones de la revista *The Studio*, que popularizaban sus diseños y su filosofía en relación a las artes decorativas.

Los artistas y los escritores en general se reunían con bastante frecuencia en sus casas, que pasan a convertirse en verdaderos centros creativos del arte y en un ejemplo de integración de las artes y de creatividad colectiva. Las artes decorativas se convierten en una nueva forma de creación donde lo artesanal se renueva al introducir diseños idealizados que crean unos espacios asombrosos para cualquiera que los visitara.

A la sencillez de las formas en el diseño se une la sensibilidad artística, la admiración por la ornamentación antigua y de calidad. El hogar trata de convertirse en un lugar donde la sencillez, la belleza y la practicidad ayudan a mejorar las condiciones de vida de la sociedad. Los hogares de nuestros tres creadores son ejemplos de hogares artísticos: con Morris y sus dos casas *The Red House* y *Kelmscott Manor*, que inspiraron unos cambios fundamentales en la sociedad victoriana, o Larsson y su *Lilla Hyttlös*, que dio forma a un estilo que se convirtió en sinónimo del estilo sueco; o la casa de Riquer, de la que menos información tenemos, pero que tenía un estudio que impresionaba por su belleza maravillosa. Estas casas eran hogares para disfrutar, para vivir cerca de la naturaleza, en el caso de Riquer cerca de la catedral gótica, y para crear o inspirarse en esa belleza que aparece dentro y fuera del hogar.

Hay algunos elementos comunes entre las casas y sus creadores como la reutilización de objetos antiguos de calidad, que el artista y el artesano consideran importante al darles un toque personal y artístico a todo lo que hacen. También cabe destacar un trabajo colectivo en el diseño y la elaboración de las obras, y cuando tratan de aunar lo tradicional, lo que la sociedad reconoce como suyo, con su lenguaje

plástico, llegando a dar expresión artística a las necesidades de la sociedad. Comprendemos también que se produce un gran avance en la concepción del hogar, que se convertía en un entorno más cercano y práctico, pero además le darían una belleza personal, convirtiéndolo en espacios creativos y maravillosos.

La decoración comienza a considerarse importante entre los artistas que crean objetos llenos de belleza y significación, en obras que huyen de las normas establecidas por una sociedad cada vez más materialista. El gusto de una época queda determinado en cierto sentido por las expresiones creativas, a todos los niveles, y por las necesidades de la sociedad. La sociedad victoriana se había separado de sus raíces y había adoptado una identidad que no era real, por la rapidez con la que se produjeron los avances y los cambios que conllevaba la revolución industrial. Esto pasa también a nivel artístico, cuando el hombre pierde la conexión con su propio yo, y cuando ya no encuentra su estilo personal. El diseño de muebles y de objetos del hogar llega a estancarse, quedando limitados a una simple copia artificial y barata de lo que pretendía ser el reflejo del avance y de la modernidad.

William Morris y muchos de sus compañeros descubren que la calidad y el gusto no tienen que estar reñidos con la vida del hogar, pues abogan por volver a estudiar las formas tradicionales de la manufacturación, con sus técnicas cercanas a la naturaleza, buscando en la sencillez un paradigma de la espiritualidad y de la armonía con la naturaleza. Carl Larsson descubre que la reutilización de muebles no limitaba el espíritu creativo, por encontrar en el uso del color y el diseño de espacios más funcionales, como una respuesta a las necesidades de la sociedad. Sus obras trataban de encontrar de unir las formas tradicionales empleadas por los campesinos y artesanos, con la practicidad y la modernidad de unos espacios en los que la belleza, la armonía, la comodidad y la vida familiar eran lo primordial. Alexandre de Riquer trataba de crear muebles y espacios en los que el hombre consiguiera centrar su atención en la armonía de formas y en la calidad de los productos que tenían siempre un elemento artístico que los elevaba, dotándolos de personalidad. Sus espacios solían tratar de crear una unión de su lenguaje artístico y literario, dejando que la influencia de la cultura apareciera patente en muchos de sus diseños, que brillaban por la originalidad y por una marcada estética modernista.

Las obras de estos artistas nos trasladan a unos entornos mágicos, llenos de particularidades pero con una misión común, lograr crear una belleza funcional, en la que se valoraban todas las fases de su creación como: el diseño, la elección de materiales, la elaboración final y el público al que iba dirigido. La democratización del arte trata de elevar las artes aplicadas que eran las más cercanas a una sociedad, que necesitaba que se le recordaran sus raíces a la vez que se creaban obras con las que se podían identificar.

La mayor inspiración de todos estos creadores les llega de la naturaleza que se manifestará de formas muy diversas llegando a crearse un vínculo muy especial e íntimo. La naturaleza tomará vida de una forma poetizada, en la que el espíritu creador tiende a protegerla, a admirarla y a devolverle el protagonismo. La inspiración de sus formas en elementos medievales nos acerca a una creación en la que el hombre se encuentra con formas muy definidas, unas imágenes plásticas o literarias en las que se crea un ritmo, que se convierte en expresión de su espíritu, al dejar manifestada su estética personal.

William Morris trata de mostrar, en sus diseños, unas formas sinuosas e idealizadas que se extendían para crear imágenes cercanas al alma del creador. Sus representaciones de lo natural nos trasladan a un mundo mítico, a un espacio del pasado en el que la conexión entre el hombre y la naturaleza sigue siendo fuerte, donde el respeto y la sabiduría de ambos queda de manifiesto en sus poemas y en sus obras plásticas, dejando claro a través de su lenguaje su deseo de devolverle a la vida.

Carl Larsson tenía una relación diferente con la naturaleza, pues trata de reflejar su belleza y su sensibilidad dándoles vida de forma artística y literaria. La idealización de las flores que siempre aparecen en sus obras de un modo discreto, dándoles formas delicadas, adquiere un carácter más especial al retratar el bosque con sus árboles, donde trata de reflejar su belleza y singularidad, transmitiéndonos su carácter mágico, panteísta y personal. La naturaleza tan sólo aparece mejorada, con formas armoniosas, profusas y colores serenos que logran darle a su discurso plástico un carácter armonioso y agradable.

Alexandre de Riquer trata de transmitir su amor por la naturaleza y el bosque, realizando verdaderas creaciones artísticas en las que el hombre a veces parece desaparecer, dejando en su lugar espacio para los seres mitológicos que tienden a dar

voz a una naturaleza cada vez más presente, pues finalmente encuentra en ella, mediante el Panteísmo, la cercanía a sus raíces y una mayor espiritualidad. El bosque se convierte desde el principio en lugar sagrado, comparado a la catedral, pero es más tarde cuando descubre que cada instante y cada pieza de la creación es un reflejo de la divinidad. Apreciamos por tanto una cercanía entre el espíritu del creador y las raíces del hombre que traspasa las fronteras de la imaginación, en las que las formas orgánicas toman vida, se comunican con el hombre, tienen su propio carácter y personifican algunas de las cualidades que siempre ha considerado importantes, ya sea en las flores, en los árboles, en los animales o en los seres míticos de esa naturaleza tan particular.

La belleza femenina se convierte en centro de la obra en muchos casos, pero la mujer también colaborará activamente en la creación artística, cambiando un poco más el modelo social impuesto por la sociedad. La mujer es musa del artista por el amor recibido, por la belleza, por simbolizar la calidez del hogar, pero también comparten intereses por la creación artística y del hogar. En el caso de Morris, su esposa Jane fue su gran musa, aunque no la pudiera retratar, y también pasará a colaborar en los bordados de su esposo, pero más tarde es su hija la que diseña y realiza bellísimas obras, siguiendo con la tradición familiar.

Karin Larsson también colaboraba en la creación de su hogar artístico en muchos aspectos, desde el diseño a la ejecución de obras que tenían un estilo innovador, pero además era para su esposo la bella musa, el ángel protector de su hogar, como demuestran sus numerosos cuadros. Su contribución en la creación de ambientes y en la composición de obras de su esposo era fundamental, pues por su formación artística compartía muchas de las inquietudes de su marido a nivel creativo. Sus diseños, a nivel de bordados, de tapices o de diseño de ropa, fueron populares llegando a ser reconocidos y aceptados a nivel social.

En Alexandre de Riquer, las mujeres aparecen representadas como seres mágicos, como ninfas o hadas que viven en el lugar más sagrado, el bosque, siendo fuente de inspiración, como protectoras de la naturaleza y símbolo de vida. Tras la muerte de su primera esposa y madre de sus seis hijos, Riquer vuelve a casarse con una escritora francesa, pero ninguna de ellas parece participar en su creación, aunque sí que existe un cambio al abandonar su círculo británico y aproximarse más al francés tras su segunda boda. Los tres creadores mantenían una relación especial con todas estas musas, al

tender a idealizar su imagen, igualándolas a los ángeles, a las hadas o a las ninfas; dándoles formas más sensuales o acercándolas a la pureza, y creando un vínculo, a través de ellas, con la madre tierra.

Durante este Romanticismo tardío se sigue tratando de dar expresión al espíritu creador en las obras literarias, pero hay un cambio significativo, el deseo de transformar sus formas personales, como una expresión más universal. La escritura toma dos formas destacadas, por un lado, aparece la prosa, con sus formas directas que iban enfocadas a un público que trataba de informarse o de trasladarse a otra realidad a través de novelas, cuentos o biografías. Por otro lado, aparece la poesía que se convierte en una expresión más pura y cercana al alma, haciendo uso de símbolos, de alegorías, de un lenguaje que en ocasiones rompe o adopta las normas establecidas. Estas obras literarias nos trasladan a un tiempo pasado, a un mundo mágico, a una naturaleza que está rebosante de vida y de la que surgen unas historias o unos sentimientos que superan el espacio y el tiempo, convirtiéndose en expresión de la inquietud del hombre moderno.

El estilo particular de cada uno de estos escritores nos lleva a reconocer unas particularidades que se repiten a lo largo de sus obras, ya sean literarias como plásticas, logrando llegar a convertirse en mitos que son adoptados por la sociedad de su época. William Morris trata de devolver a la poesía el rigor medieval que le da a sus obras plásticas, expresando sus sentimientos con un lenguaje arcaico, que nos traslada inmediatamente a ese mundo mítico que para él aun seguía vivo. Su capacidad de darle vida a través de emociones y sentimientos permite que el lector viajase con sus personajes de leyenda, como el rey Arturo, que siguen vivos en nuestro subconsciente. La sonoridad de sus obras, con un ritmo marcado, y bellas imágenes que se transmiten mediante emociones y alegorías, nos lleva a descubrir en sus diálogos y en la narración de historias en poesía un deseo de mantener unas formas ya perdidas. Sus obras en prosa solían estar destinadas a un público más ordinario y eran concebidas con una finalidad, la de transmitir sus conocimientos y la defensa de sus ideales por medio de conferencias, discursos y escritos en los que solía haber un elemento literario que le impedía conectar por su oratoria con el público en general.

Carl Larsson nos presenta, en sus libros y en su autobiografía, el mundo desde su perspectiva, mostrándonos su forma de entender la vida, de captar la belleza y de representar el arte. Su vida, que aparentemente estaba en perfecta armonía en sus

pinturas, pasa a mostrarnos una realidad que no resultaba grata a su sociedad que había aceptado el mito del artista y lo quería mantener idealizado. La escritura de Larsson parecía casi siempre cercana, sencilla, pues deseaba captar en unas pocas palabras esas instantáneas, que le inspiraban y que presentaba a un lector, con el que parecía que hablaba. Huía de la retórica, tratando de estimular la sensibilidad por lo bello mediante la anécdota, que unía a un mensaje en el que usaba el ingenio y un lenguaje lleno de imágenes que hacía que la lectura de sus ideas estéticas fuera amena. Su autobiografía y sus libros se dividen por capítulos que nos recuerdan a los títulos de sus obras como pintor, por lo que en cierto modo pintaba con palabras al narrarnos sus costumbres, sus cuentos familiares y sus ideas sobre la vida, la educación, la familia y el hogar.

Alexandre de Riquer era un poeta que representaba el movimiento creativo de su época, de querer dar forma a la expresión comunitaria, en un tiempo en el que se rompía con las normas establecidas, a la búsqueda de la identidad catalana a través de la literatura y el arte. Su poesía inicial hace uso de la prosa, que le dejaba mayor libertad y que le permite reflejar ese amor por la naturaleza, por esas memorias infantiles idealizadas, por las leyendas medievales o populares, y por las canciones populares. En una segunda fase de su creación pasa a expresar su amor a la naturaleza y por su amada, aquella que después fallece rompiéndole el alma. La sensibilidad del poeta que logra transmitir imágenes y sensaciones de gran belleza, nos acerca a un mundo donde la naturaleza está viva y con la que mantiene una relación muy rica y cercana, que permite que el lector sienta esa unión con la tierra catalana.

Estos tres escritores saben tocar temas universales en sus obras, lo que permite que el lector descubra sus propias emociones en esas imágenes creadas con palabras. Nuestro deseo de formar parte de ese mundo que reconocemos y admiramos, permite que nos identifiquemos con el alma del poeta, tomando como propias esas representaciones del subconsciente más íntimo.

El arte en todas sus manifestaciones tiene el poder de transmitir, a través de imágenes, la ideología de un artista y de una época, respondiendo a unas necesidades que la sociedad aun no ha descubierto, pero que sabe reconocer y hacer suyas al encontrarlas representadas. La realidad que se refleja en muchas de estas obras es una realidad idealizada, pues el espectador suele rechazar lo desconocido. Los artistas tienden, por ello, a tratar de reflejar otro mundo que les permite dar voz y libertad a lo

subjetivo. Sabemos que cada creador tiene unos elementos característicos que se repiten en sus obras, convirtiéndose en sus propios mitos personales, según el concepto de Charles Mauron. Esas manifestaciones tan íntimas pasan a personificar el inconsciente de las formas antropológicas universales a través de sus creaciones; logrando romper con barreras como el tiempo, la cultura o la lengua.

Un ejemplo de ello lo encontramos en el influjo externo que se impuso en Europa durante este tiempo, cuando llega la influencia japonesa, que mostraba una nueva concepción del arte con la estilización, la ornamentación y el simbolismo que se reflejaban en la naturaleza. Esa apertura es un ejemplo del deseo de descubrir nuevas expresiones artísticas con las que también se identificaba la sociedad, por el trato afable que daba a las formas orgánicas. La naturaleza es, por tanto, protagonista de muchas de estas nuevas formas, llegando a convertirse en elemento unificador bajo la influencia naturalista, el *plein air* o el Prerrafaelismo; movimientos que se dan a conocer con las exposiciones universales o las exposiciones de los salones de las principales capitales europeas.

El artista de este periodo descubre que, gracias a la emancipación de las pinturas academistas imperantes, ha encontrado en la naturaleza una fuente de inspiración inagotable, por la sinceridad y la sencillez que haya en ella. Entre los artistas estudiados Morris parece querer demostrar su deseo de crear obras de artes globalizadoras y de recalcar la importancia del artista universal. No copia los modelos orientales por tratar de sentirse más moderno, sino que busca una referencia en el arte medieval europeo. Aun así encontramos que muchos de sus diseños de papel y tejidos tienden a presentar unos ritmos sinuosos y fluidos de marcado carácter ornamental, que le llegaban con la influencia del Prerrafaelismo y del arte japonés. Esos diseños también se repetían en sus tapices, que eran su mayor obra de arte en lo artesanal, donde el ritmo repetido era un recurso gráfico, en el que introducía la variación de tamaños y líneas en las flores, las hojas y ramas, para lograr que esos dibujos sintetizados y planos tuvieran una oscilación muy especial. Esa huída romántica del mundo moderno e industrial le llevaba a buscar el paraíso perdido, que en su caso se encontraba en la manifestación de la armonía y de la naturaleza en estado puro. La naturaleza aparece de forma jerarquizada en los tapices de Morris en los que los elementos naturales quedan divididos, dejando que la figura humana sea superior, por su majestuosidad y la dignidad de sus formas, a la de las plantas y animales. La composición de sus obras muestra una simetría en la que el orden

está establecido por una organización perfecta de las imágenes, en las que introduce textos o poemas en sus obras plásticas, consiguiendo gran belleza y atención al detalle.

Carl Larsson trata de crear un arte más novedoso, pues también rompe con lo impuesto por la pintura academista, pero podemos pensar que la influencia de movimientos artísticos internacionales sí que tuvo un efecto más marcado en su obra. El artista hace uso de un lenguaje peculiar en el que trataba de reflejar una vida idílica y en unos entornos apacibles, ya fuera en lo íntimo de su hogar como en espacios al aire libre, que lograba dotar de encanto, armonía e idealización. Su capacidad de captar el momento, lo efímero de un instante, le permite a su vez introducir un elemento espiritual y humorístico muy particular. Sus encuadres inusuales, el uso de líneas sinuosas y elegantes aparece en muchas de sus obras en las que su influencia de ilustrador se mostrará asimismo marcada por el uso del trazo oscuro, que establece límites, líneas curvas o estilizadas que captan el detalle y destacan sus colores pasteles. La composición de sus obras era a su vez muy original, pues le gusta dejar objetos en primer plano y en los bordes inferiores del formato, creando una presentación en la que huye de la simetría y trata de presentar una perspectiva más novedosa. La naturaleza aparece reflejada siguiendo su estructura orgánica, tratando de abandonar la jerarquización de los elementos naturales, donde todos los objetos, plantas, o flores son tan importantes como la figura humana. Es por ello, que todo merece su reconocimiento en la obra y no duda en retratar una habitación o un paisaje, dejando en un segundo plano la figura humana. La naturaleza, la tradición campesina, la idealización de los niños, de la familia y del hogar se convierte en los elementos más característicos de su arte; logrando hacer de esas imágenes unos mitos que son aceptados por la sociedad coetánea, nacional e internacionalmente, como expresión de unos temas con valor universal. Su deseo de convertirse en un artista universal le llevará a tratar de crear, como ya hiciera Morris, una obra globalizadora en la que expone su filosofía del arte y el deseo de compartir elementos idealizados de su vida diaria.

Alexandre de Riquer representa otro artista que, sin copiar los modelos orientales o prerrafaelistas, sintió gran interés por estas estéticas durante un periodo de su actividad artística. De estos dos movimientos trata de tomar que lo más le ayuda a sentirse más identificado con el gusto, tratando de enriquecer y potenciar la belleza en sus obras. El mundo de Riquer también será un paraíso en el que el esteta trata de dar forma a su voz y a la de la sociedad, por medio de representaciones en las que la

naturaleza toma un carácter espiritual, idealizado y armonioso. Ese deseo de crear dándole su carisma personal y la peculiaridad de su región, lo ayudaba a otorgar identidad y distinción a ese estilo. La sociedad catalana, cansada de la mediocridad y la decadencia cultural, busca devolver a su arte y a su literatura un estilo que, aunque mira al pasado, lo presenta con un carácter novedoso y distintivo. La composición de sus obras trata de buscar el equilibrio y el reposo, dejando a un lado la simetría, pero transmitiendo una sensibilidad y una delicadeza en sus obras a través de las transparencias o del uso de la línea, herencia de su pasado ilustrador. Su manera de captar el detalle, de limitar espacios delicados con el trazo en color, de usar líneas curvas, ondulaciones y arabescos; le permitían reproducir una naturaleza mágica y singular. Las representaciones de animales o de mujeres transportan al espectador a un espacio glorioso que estaba lleno de vida, donde lo mágico se transforma en real por medio de las mitologías de la tradición popular.

El uso del color permite que estos tres artistas representaran de forma elegante y serena un discurso plástico particular. William Morris trata de crearlo basándose en la naturaleza, que le inspiraba y era la base con la que creaba sus tintes naturales, por lo que sus tonos son siempre cercanos a lo que representaba, apartándose un poco de esos colores fascinantes y seductores que usaban los Prerrafaelistas en sus obras. Su uso de fondos claros u oscuros, dependiendo de los colores empleados, le llevaba a poder contraponer y destacar elementos que de otro modo desaparecen en la composición final. En las vidrieras, encontramos que el uso del trazo en el cristal era el que le permitía poder destacar las figuras en un fondo que no podía aparecer oscuro por impedir la claridad.

Carl Larsson usaba colores serenos que, a través de sus acuarelas, logran adquirir una delicadeza y unos tonos marcados por las capas y el pincelado delicado. Su forma de destacar esos tonos pasteles, de crear un contraste, era introduciendo el trazo oscuro en algunos de sus cuadros. El uso de los colores característicos de la región de Dalarna en sus obras aparece habitualmente por representar su hogar; pero para representar la fuerza de la naturaleza hace uso de otros colores más suaves o brillantes, que trataban de reflejar la belleza de la naturaleza, la dulzura del rostro infantil, o la delicadeza de la flor de forma refinada.

Alexandre de Riquer nos acerca a un mundo elegante en el uso de colores y tonalidades pasteles en las que la dulzura de las formas queda marcada por el carácter mágico de la naturaleza y de las criaturas fantásticas del bosque. Su elección de colores seguía la gama de ocre, pasteles y dorados, llegando a mostrar que la influencia de los Prerrafaelistas no limitaba su creación a este nivel, mostrando que su sensibilidad y su discurso plástico mantenía unas variantes propias del artista. El uso de fondos dorados para transmitir espacios mágicos, simulando el aura sagrada, lo lleva a espacios como el cañaveral con los seres míticos o el bosque, para lograr la representación de una naturaleza muy particular. Una vez se muda a Mallorca o retrata los espacios de sus viajes por la península, comienza a cambiar en la elección de tonos, pues la luz de sus obras era la que dictaba la tonalidad; pero fue su cambio en temática y en estilo el que más le marca.

Estos tres artistas, recordemos que con este término se hace referencia a todas sus formas de creación artística y literaria, eran unos estudiosos, unos investigadores y unos espíritus inquietos de curiosidad incansable. Todos buscaban dar expresión a su creatividad a través de la creación de unos mundos personales en los que el estudio, la formación autodidacta y sus círculos artísticos les permiten crear una estética, que transmite la ruptura con las normas, la modernidad y la revolución industrial. El mundo medieval es el entorno en el que el hombre vuelve a ser más humano, más partícipe de la comunidad y más justo en el trato de las artes, valorándolas por igual. La vida en el campo se transforma en una vida llena de comodidades en estos artistas que una vez logran su estatus a nivel profesional, pasan a vivir como la burguesía rural. En el caso de Riquer, su cercanía con la catedral y el barrio gótico le acerca a ese espacio mágico de sus obras, pues para él la catedral y el bosque compartían un espacio espiritual y divino.

Morris, Larsson y Riquer tratan de llevar a la sociedad a un estado de armonía, de bienestar y belleza a través de sus obras, a través de la representación de espacios en el hogar, o a través de unos mundos idealizados que les permiten soñar y tomarlos como algo real en su subconsciente; de manera que se convierten en una manifestación del espíritu de una sociedad que se hace por ello universal. El arte del siglo XIX trataba de reproducir las sensaciones y las apreciaciones de la subjetividad del artista, pues es a través de su individualidad que se logra conocer la esencia del espíritu creativo.

La imagen es la que logra traspasar la apreciación por las raíces y las tradiciones literarias que de otro modo quedan obsoletas en una sociedad que cambiaba y evolucionaba de forma frenética. El artista transmite su amor por lo humilde, por lo auténtico, por lo bien hecho, por lo que nace de la tierra y que enlaza con todo, creando un equilibrio y un orden en esa armonía visual o literaria. El uso de la naturaleza nos acerca a lo más sencillo, a lo más delicado, a la flor que se convierte en el centro de la creación de los estetas, que logran darle trascendencia y significado.

La identidad nacional o regional devuelve a la sociedad parte de su pasado, de sus costumbres, de sus tradiciones artísticas y literarias. En este caso, las artes plásticas logran transmitir esta identidad con más fuerza que la literatura, que ha de lograr vencer barreras lingüísticas y culturales a nivel internacional.

La fama póstuma de un creador nos sirve para entender su capacidad de dar forma al mito personal, ya que personifica el inconsciente de las formas antológicas universales incluso en la posteridad. Las obras de estos tres artistas han desarrollado su importancia hasta la actualidad, pero en el caso de Morris hay un cambio ya que si antes era más conocido por sus poemas; ahora ha pasado a ser un conocido diseñador y pensador; logrando con sus reformas de estilo crear un gusto por el diseño y la calidad. Larsson, que tras su muerte y la publicación de su biografía, estuvo durante un tiempo un poco lejano a la estética de su tiempo, vuelve a convertirse en un artista reconocido por su contribución al establecimiento de un estilo nacional y por dar al hogar una reforma factible para su sociedad. Riquer fue uno de los precursores del Modernismo en Cataluña, logrando mostrar una estética que la sociedad deseaba poseer. La llegada de nuevas influencias y el abuso de las formas del *Art Nouveau* y del Modernismo, hicieron que la sociedad catalana rechazara su estilo por quedar desfasado; obligándolo a buscar otras formas de expresión creativa, que no llegaron a cristalizar en su arte o en su literatura.

Esta investigación ha permitido descubrir que, bajo el Romanticismo, nace una nueva forma de expresión donde siempre queda un elemento común e integrador: el deseo de crear, de inspirar armonía y de buscar un equilibrio en la estética, en la poesía y en las artes plásticas. El hombre nace de la naturaleza y es en ella donde encuentra esa expresión profunda de su espíritu; encontrando inspiración, admiración y cercanía en las formas más visibles o elaboradas que surgen, con belleza y sencillez, de la madre tierra.

CONCLUSIONS

The study of the works of our three creators has allowed us to discover, through texts and chosen works, that although there are differences in style and in the way of understanding art, there are also a few important connections.

The division of the annexes in pictorial and literary works has not restricted us to study each of his parts in an independent way, but it has allowed us to discover that there is a link among the works. The literary works of our three writers, maintain certain thematic similarities, as when they try to return the appreciation to art and to vernacular traditions, or when they restore appreciation and respect in the art of craftsmen that no longer existed at the end of the 19th and beginning of the 20th century.

The industrialization had imposed some sudden changes at social, labor and artistic level, but among these changes, certain progress also takes place like communications, the mass media or the reproduction of images. If on one hand we find a cheap manufacture and a mediocre design of books, on the other hand we discover that there emerge some works of technical, literary and design value, done by certain creators who look for the execution of books full of beauty. Beauty turns into a connection between literary and artistic works, and in case of our three authors we discover that their books integrate text and image in an aesthetic manner. The creation of beauty begins to be already evident in the covering of their books, creating in turn an aesthetic and poetical world inside the pages that they illustrate according to the text which they go with. Our three creators were writers and illustrators and when presenting their own works, we discover that the world of words and images happens to have a parallelism. Literary symbols recur in their plastic representations, and the subject or the aesthetics of their works, remain sometimes influenced by international movements.

William Morris tries to return to books significance, studying and explaining in his conferences the bases for the creation of the ideal book. His creation as illustrator and as owner of his own printing served as inspiration for many other contemporary artists, since he was looking for the improvement of design. Morris also belongs to the Pre-Raphaelite Brotherhood and, among its members appears an interest and pleasure in

making artistic of books that have a top aesthetic and literary quality, since they try to integrate arts in their making. Publication of magazines contribute to the spreading of artistic works, novel design or international movements increase, getting to different countries and influencing clearly on artists of that period. Carl Larsson and Alexandre de Riquer who were subscribed to one of these aesthetic magazines, *The Studio*, try to achieve integration between text and illustration, a balance and a design that becomes personal and that remains influenced by another movement of the time, symbolism. Each one of our three creators manages to give a personal nature to their works, although they understand the artistic influences of their time. They also manage to create and maintain personal expressions in their works, which are constant and become a personal style that is recognized both by the public, that takes it as their own, and by the artistic community, who feels influenced.

When talking about design or about artistic creations we have to think that decorative arts happen to have a special character and that big artists start to develop personal styles not only in spaces, but in everyday objects that happen to become admired and valued works, as it already happened in the Middle Ages, when craftsmen were acclaimed. Medieval theme, organic forms, simple and quality designs replace mediocre works of industrialization; since some segments of society do not find that industrial decoration adjust to their artistic contemporary movements. Several thinkers like Ruskin, Carlyle or William Morris begin to consider again craft and traditional vernacular methods as the suitable ones, and they seek democratization of art. Morris and *Arts and Crafts* try to educate a society that had already lost their connection with craft traditions, valuing the quality of materials and handmade products. William Morris and members of the Brotherhood Pre-Raphaelite start a company, Morris and Co., which transforms the taste of society not only in the United Kingdom, but also on a global scale.

These influences come to countries like Sweden or Spain, where artists with similar interests try to create a design that adapts to the needs of their society that sought a return to genuine and to national forms, but without closing their doors to new international artistic aspects. Carl Larsson and Alexandre de Riquer know how to unite these aesthetic international influences, like the *Arts and Crafts* or the Japanese influence, with new taste for the simple, the vernacular and the return to their origins. Larsson will focus on the peasants and craftsmen's way of living, working and

decorating, whereas Riquer concentrates on his Catalan roots and on medieval aesthetics idealized, that was influenced by the British aesthetes.

These aesthetic and artistic plastic forms are also evident, in a similar way, in literature that looks back to medieval or popular themes for the creation of spaces and worlds of fantasy, where society regains the same principles that valued the traditional art and life.

The houses of artists became centers of artistic creation where decorative works and home spaces come to a perfect integration of all their parts. Creativity and beauty in the house do not remain limited to the interior, but natural environment influences the artistic creation, achieving a perfect symbiosis. Morris and his country-houses transform the concept of home with his simplicity, his good taste, his practicality and his desire to create a personal space. The involvement of friends and relatives in the creation of works for these spaces and his search of spaces free of unnecessary objects, so dear to Victorian society, allows him to discover that the most beautiful home is not the richest, but the one that manages to reflect the spirit of its creator, as in works of art. Carl Larsson tries to unite his designs and those of his wife in a home that keeps its rural character, but that becomes an innovator for its design and practicality. The Larsson couple manages to leave not only a decorative model in their home, but it becomes, as Ellen Key stated, a living home that changes the way we understand familiar life. Simplicity, reuse of furniture, making of works following traditional techniques, but with more modern aesthetics, enable them to create a personal space that influences Swedish and international society. The home of Alexandre de Riquer has not been captured in images nor has it been maintain, as it happened in case of our two creators since he leaves his residence to move to Majorca and dies afterwards. The only remains are manifestations of people who visited it and some family snapshots that allow us to understand that, as Morris and Larsson, he manages to create a magic and personal space.

Nature becomes one of the most recurring themes both in literature and plastic arts, enabling us to study the love and defense of nature in our three creators. Representations in term of design are influenced by Japanese aesthetics, Pre-Raphaelites and the *Arts and Crafts*, seeking to create organic idealized shapes that are simultaneously true to life. The compositions of these organic works vary depending on

the purpose which they are created for. They emphasize the decorative works of Morris, who manages to create repetitive rhythm patterns, a medieval influence, a love for flowers with Japanese aesthetics and a symbolism also found in his literary works. Carl Larsson reproduces paintings in which the protagonists are the natural forms, leaving the human figure to the background since it becomes an ornamental element. The binding of flowers and children, as an example of beauty and purity, is full of symbolism and allows us to discover life, freedom and happiness in this Swedish nature and these children that he usually reproduces in his works. Alexandre de Riquer presents a sacred, idealized and magical nature that is influenced by the Japanese aesthetics and by the contemporary movements, but that maintains an elegant and serene beauty. In literature, the forest opens to human eyes as a sacred place that equals the cathedral, flowers are full of meaning and life, as in the Pre-Raphaelites, and the magic of natural spaces mirror the creative subconscious. His changes at an artistic and literary level remain also reflected in his special relation to nature.

The style of a creator is marked by his way of using images, symbols or metaphors both in literature and in plastic arts. Themes are similar among some of our creators, like in case of Morris and Riquer who feel a special attraction to the Middle Ages, legends, myths and ancient traditions. His works take us to magical places, full of characters that face dilemmas and difficulties, they manage to conquer. Aesthetic transforms as it moves us, in the case of Morris, to an archaic world that expresses itself using the ancient forms of arts in tapestries, illuminated books, painting, stained glass, poetry or didactic prose. His literature takes us to a world that expressed and reflected a life in which he seemed to have settled, turning his back to modern life. His influence at ideological, artistic and literary level remains, creating a style that changes the way we understanding decorative arts, since it would unite design, practicality and beauty in works that magically take us to his personal world.

Carl Larsson presents us a lifestyle that seems to bring us into a story, with characters who grow and evolve in his works and with whom we create a connection. Larsson shares with the viewer and reader his most intimate moments, his thoughts and personal experiences that come through his paintings, his books and, especially, his autobiography. The union of the nature in the form of delicate flowers or young trees serves him to present some of the members of his family, creating a metaphor between these characters and the organic forms represented. He deals his works with delicacy

and fondness, allowing him to move us to a world that from his perspective is more beautiful. Suffering appears in his biography, which was rejected by society, but in his art, even when creating a work that reflects his inner suffering as in the case of some self-portraits, he always manages to do so from a very subtle perspective, introducing a humor that characterized him.

Alexandre de Riquer presents diverse works that show his love for nature and the influence of legends, myths and popular traditions in his works. Like Morris, in returning to arts this respect, this ancient and magic medieval flavor. His literature was searching for freedom of expression and a thematic richness that was based on folk legends, in the use of Catalan and of an emotionally charged symbolism and sensibility to our creator. His poetry conveys emotions and images, as in Morris, and his brushwork becomes words that tell us stories that take place in a magic forest with mythical beings and characters of legend, as Arthurian cycles. His work for the improvement of the arts moves to poster design, a field in which he becomes a distinguished pioneer, and to ex-libris, as one of the foremost experts. The arrival of new aesthetic influences, as the twentieth century, and his inability to adapt to a style he did not identify himself with, prevent him from being valued by the Catalan society of that time.

The three creators get to shape the spirit of society, either artistic or literary, achieving a greater creative expression of the soul. They understand that, through their creation of spaces and their fantasy worlds, the spirit of man rises, going to far as to connect with a society that until then was immersed in changes that could not accept at spiritual level. The return to the anthropological roots, tradition and creation of beauty, manages to establish a taste and a general appreciation of the idealized aesthetic that our creators helped establish during this period.

Romanticism was established in a period in which the creators, writers and artists were trying to convey their artistic spirit leaving aside norms and seeking a common goal, beauty. These releases of the aesthetic standards, also established by the official institutions, lead them to look for a personal style, which contributes to a diversification of forms of national and international expression. When an artist represents reality, they try to transform it, representing it so that their creation would overcome the

barriers of space and time. It is for that reason that many of these literary and artistic events would continue to attract the public and reader of today.

The study and analysis of the anthropological universal concept has uncovered myths created by artists, in which the universal idea takes shape, which have been able to move to a society, creating what we call the spirit of a period. We also know that there has been a connection between literature and painting from ancient times, but what we have been trying to find out is whether this connection has also existed between the literature and the visual arts, in general. It can be difficult to look for similarities between various artists of Romanticism, as they wished to express their personal style freely and not following the established rules at the time. In our case, we might consider that this is even more difficult if we take into account the cultural, social and linguistic differences of our three creators.

We want to stress that when it comes to art, we talk about all the different artistic expressions of humankind. We can say that, visual arts and literature are for us manifestations of the spirit, in the Hegelian way, so when we talk of an artist, a creator or a writer, we are really talking about the same thing, about their the ability to create a beauty that is transmitted to the reader or the viewer, that makes it their own, that is to say, that becomes universal.

The analysis of the works of William Morris, Carl Larsson and Alexandre de Riquer has allowed us to discover, through the concept of the poetics of the imaginary that they have clearly come to move their artistic spirit to society through their creations. One of the most significant common elements is their desire to bring art to all sectors of society, democratizing knowledge and appreciation of beauty. Society that had undergone a significant change in its structure with the arrival of industrialization, it loses in many cases its cultural roots which lead to an identity crisis. Living conditions had worsened in some sectors of society, but new ones appear, like the bourgeoisie, which quickly flourishes. These artists and creators try to improve the aesthetic education and the taste of the community in this decadent social and cultural environment, where mediocrity is becoming a creative way of the period.

Art and the literature have obviously been able to communicate with society over the centuries, but it would be in Romanticism, with the development of the mass media, that the works began arriving in all sectors and countries. Relationships between artists

and writers from different social and economic classes begin to emerge, as they feel united by a common element, that is to say, the desire to create beauty and to transmit it to the society through their works. Our artists came from different social classes, as Carl Larsson was a son of poor workers, William Morris was a son of a bourgeois family and Alexandre de Riquer came from an aristocratic family. Life at that time would begin to break with social structures that prevail for different reasons since ancient times, but they all came to establish contacts with artists from other social classes, from other artistic environments or of different nationalities, since there was a very powerful common connection, their love for beauty and art in all its manifestations.

The three creators also struggle to return to the artisan the value of his/her work and therefore they would be involved in the design and development of different artistic areas, such as furniture design, decoration of spaces, the development of craft and artistic products that, on the one hand, were functional and, on the other, would be an example of integration of major arts and minor arts. The fact that the three of them admire the work of craftsmen, popular knowledge and of artistic events in their regions helped them shape a style that would unite tradition and art, creating an idealized style that would become universal. That style that linked the cultural roots and artistic influences pierced social and cultural boundaries, going so far as to take shape in the collective subconscious, which accepted it like their own.

A similar element between these creators is that they all somehow participated in opposition to regulated education in the arts, and for that reason they joined artistic groups to continue their training. It is in those circles where they discover, in some cases, that personal style that they were so looking for, but the fact that will influence them the most, is that they can share with other creators common views or get some aesthetic forms that represent them.

William Morris discovers, in the Pre-Raphaelite Brotherhood, that his love of art, literature and the visual arts was also shared by other creators who had already found an aesthetic form inspired by the Middle Ages, love to the nature, exalting of beauty and design improvement. Their collective work, in which everyone could contribute, would lead him to consider the possibility of creating a company, later called *Morris and Co*, to improve the design and the quality of furniture, creating the *Arts and Crafts*, and contributing to the expansion of design and aesthetic of that period, with publications in

the magazine, *The Studio*. Improvements in communications and print quality contributed to the expansion of those aesthetic ideals, integrative thinking, of love of traditional and natural, and collective work.

One of the readers of these magazines was Carl Larsson, a Swedish artist and writer who had suffered the injustices of modern life. Before discovering these British aesthetics, he finds in a colony of Nordic artists in Grez, France, something that is decisive in his life, a style that came to pass on what society needed; the return to harmony and the value of nature. After returning to his country he joins again another community of artists, the *Opponents*, with whom he sought to fight the power of academies that were what determined the success or failure of a style or artist, preventing the renewal and finding of more personal styles. Finally, he works with his wife, who was also his muse, in the design of many of his works, since she had a special sensibility for the composition of works and for the use of color.

Another reader of these magazines will be Catalan Alexandre de Riquer, who had earlier personally seen the works of the Pre-raphaelites and later on would meet them, knowing their work and their advocacy of arts *in situ*. In Barcelona, he is part of a circle of artists who would be like the Brotherhood, *Cercle Artístic of Sant Lluc*, with whom he shared aesthetic ideals and his desire to find an artistic way that met the needs of the Catalan society, who sought a representation of their spirit, as community, and of their tradition. Later on he shared his knowledge with those that came to his studio, turning it into an artistic training center until he moved to Majorca. For all this, we can say that the renewal of art emerged more in art circles than in the academies, creating what would be new art forms in which creators were cooperating in training and improvement of artists and plastic forms, returning value to design and to the pursuit of beauty.

The book became an integrated work in which text and image, has a link their desire to create beauty, to convey the creative spirit from a more symbolic perspective, giving it a deep meaning. The ideal book becomes a real work among artists of this period, who try to introduce beautiful designs and quality printing techniques in their works. Our three creators achieve to create a personal style when illustrating and designing a book, but they also get text and image integrated. The idealization of forms, inspired by nature and the cultural roots of their countries, allow them to create an

aesthetic that was accepted by society. One problem was that when creating works with artistic value, they also needed to increase their production costs; and for that reason, only some sectors of society could afford to purchase them, limiting this democratization of art and beauty that they desired.

The three artists seek to develop inclusive books as works where text and illustration were in perfect harmony, creating even a style that was private and which contributed to the praise of works, which otherwise used to be aimed for poor editing and dull decoration. The book flourishes when conceived as example of the artistic activity of the creator, who enjoys writing, designing, developing and supervising a work from the beginning to the end. The development of jewelry books allowed that only some sectors of society could access these harmonious art works, which made their authors suffer, as they believed that aesthetic education and improving of the taste was a part of their responsibility.

The emergence of industry deteriorates the design and quality of many of products meant for society. Thinkers, like Ruskin and Morris, defended the need to reconsider nature; the detailed and colourful ornament which allowed that both the worker and the viewer could enjoy the work. Their desire was to transform what is useful and necessary into something beautiful, because when creating handcraft artworks, they endowed them with distinction and gave them identity; moreover, they would try to defend the restoration of objects maintaining their original spirit.

Their desire to return to craftsmen respect and enjoyment at work leads them to resume handicrafts of the Middle Ages, when man and nature still maintained a natural connection. Morris investigates traditional techniques, reporting to the renewal of design at theoretical and practical level, which leads him to create the *Morris and Co.*, the *Arts and Crafts*, and participate in the publication of magazine *The Studio*, which popularized his designs and philosophy in relation to the decorative arts.

Artists and writers generally met quite often in their own homes, which then became true creative art centers and an example of integration of the arts and collective creativity. Decorative arts become a new form of creation where craft is renewed to introduce idealized designs that create amazing spaces to anyone who visit them.

Simplicity of forms, artistic sensibility, admiration for ancient embellishment and quality are joined in design. Home tries becoming a place where simplicity, beauty and practicality help improving the living conditions of society. The houses of our three creators are examples of artistic households: with Morris and his two houses *The Red House* and *Kelmscott Manor*, that inspired fundamental changes in Victorian society, or Larsson and *Lilla Hyttnäs*, that would shape a style that would become a synonym of Swedish style; or the house of Riquer, the one we have less information, but that had a studio that impressed by its wonderful beauty. These houses were homes to enjoy, living close to nature, in the case of Riquer close to the Gothic cathedral, and to create or inspire by that beauty that appears inside and outside the house.

There are some common elements between the houses and their creators as reuse of old quality objects, which the artist and craftsman considered important, as they gave a personal and artistic touch to everything they did. We should also emphasize their collective work in the designing and developing of works, and when trying to combine the traditional, which society recognizes as their own, with their artistic language, going so far as to give artistic expression to the needs of society. We also understand that there was a big breakthrough in the design of the home, which became a closer and more practical environment, but they gave it as well a personal beauty, making them creative and wonderful spaces.

The decor starts to be considered to be important among the artists who create objects filled of beauty and meaning, works that were fleeing the standards set by an increasing materialistic society. The taste of a period is determined in a sense by the creative expressions, at all levels, and by the needs of society. Victorian society had separated from its roots and adopted an identity that was not real, by the speed in which developments occurred and the changes that involved the industrial revolution. This also happens at an artistic level, when men lose connection with themselves, and when they no longer find their personal style. The design of furniture and household objects becomes stagnant, remaining limited to a simple artificial and cheap copy of what purported to be a reflection of progress and modernity.

William Morris and many of his colleagues found that quality and taste did not have to be at odds with home life, since they would advocate to re-examine of traditional form of manufacturing, with its near-nature techniques, looking for

simplicity as a paradigm of spirituality and of harmony with nature. Carl Larsson discovered that reuse of furniture was not limiting the creative spirit, as he finds in the use color and design more functional spaces, as a response to the needs of society. His works were trying to find ways to unite traditional forms employed by farmers and artisans, with the practicality and modernity of spaces where beauty, harmony, comfort and family life were paramount. Alexandre de Riquer tried to create furniture and spaces where mankind got to focus on the harmony of forms and the quality of products that always had an artistic element that rose and giving them with personality. His spaces used to try to create a blending of his artistic and literary language, allowing the influence of culture emerge evidently in many of his designs, which would shine for originality and a strong modernist aesthetics.

The works of these artists would move us to magical environments; full of peculiarities but with a common mission, to succeed in creating a functional beauty, in which all stages of its creation were valued: design, choice of materials, the final elaboration and the audience to which it was addressed. The democratization of art tried to raise the applied arts, which were the nearest to a society that needed to be reminded of their roots as well as they created works with which they could identify with.

The biggest inspiration of all these creators comes from nature that will manifest in many different ways coming to create a very special and intimate bond. Nature takes life in a poeticized way, in which the creative spirit tends to protect, admire and restore its leading role. The inspiration of its forms in medieval elements brings us to a creation in which men find themselves with very specific forms, plastic or literary images in which a rhythm becomes the expression of their spirit, by letting them create their personal esthetics.

William Morris tries to show, in his designs, sinuous and idealized shapes that extended to create images close to the soul of the creator. His depictions of nature take us to a mythical world, a space of the past in which the connection between man and nature is still strong, where respect and wisdom of both is evident in his poems and in his plastic works, making it clear through his desire to return it to life.

Carl Larsson had a different relation with nature, as he tries to reflect its beauty and artistic sensibility giving them life and literary form. The idealization of flowers which always appear in his works in a discrete manner, giving them delicate forms,

acquires a special character when he portraits the forest with its trees, where he tries to reflect its beauty and uniqueness, transmitting us its magical, pantheistic and personal character. Nature appears only enhanced, with harmonious, profuse forms and serene colors that give his artistic discourse a harmonious and pleasant character.

Alexandre de Riquer tries to convey his love for nature and the forest, making real artistic creations in which humankind sometimes seems to disappear, leaving instead space for mythological beings that tend to give voice to a more and more present nature, since he finally finds in it, by means of pantheism, the closeness to his roots and a major spirituality. The forest becomes from the beginning a sacred place, compared to the cathedral, but it is later on when he discovers that every moment and every piece of creation is a reflection of the divinity. We therefore appreciate a closeness between the spirit of the creator and the roots of mankind beyond the boundaries of imagination, in which organic forms come to live, communicate with mankind, have their own character, and embody some of the qualities that he has always considered important, either in flowers, in trees, in animals or in mythical beings of that particular nature.

Female beauty becomes the center of the work in many cases, but women also collaborate eagerly in the artistic creation, changing a little bit the social model imposed by the society. The woman is a muse for the artist because they receive love, beauty, and symbolize the warmth of home, but they also share interests in the artistic and home creation. In the case of Morris, his wife Jane was his great muse, although he could not portrait her and she will also happen to collaborate in the embroidery of her husband; but later their daughter, May, designs and makes beautiful works, following the family tradition.

Karin Larsson also collaborated in the creation of their artistic home in many aspects, from the design to the execution of works that have an innovative style, but she is also the beautiful muse for her husband, the guardian angel of his home, as his numerous pictures demonstrate. Her contribution in creating environments and composition of works of her husband was essential, since she shared many worries of her husband in a creative level due to her artistic training. Her designs, her embroideries, tapestry, carpets or clothing design were popular, becoming recognized and accepted socially.

In Alexandre de Riquer, women are depicted as magic beings, as nymphs or fairies living in the holiest place, the forest, a source of inspiration, as protectors of nature and symbol of life. After the death of his first wife and mother of his six sons, Riquer remarried a French writer, but none of the women seem to participate in his creation, although there is a change as he leaves his British circle and gets closer to the French after his second wedding. The three creators maintained a special relation with all these muses, tending to idealize their image, equating them to angels, fairies or nymphs; giving them more sensual forms or bringing them closer to purity, and creating a link, through them, with mother earth.

During this late Romanticism artists are still trying to give expression to the creative spirit in literary works, but there is a significant change, the desire to transform their personal ways, as a more universal expression. Writing takes two outstanding forms; on the one hand, prose appears, with its direct forms that would focus on an audience that would try to learn or to move to another reality through novels, short stories or biographies. On the other hand, poetry becomes purer and closer to the expression of the soul, using symbols, allegories, and a language that sometimes breaks or adopts the set standards. These literary works take us back to a past time, to a magical world, to a nature that is brimming with life and from which emerge some stories or feelings that exceed space and time, becoming an expression of the concern of modern mankind.

The particular style of each of these writers leads us to recognize some peculiarities that recur throughout their work, whether literary or plastic, managing to turn them into myths that are adopted by the society of their time. William Morris tries to return to poetry the medieval rigor that he would give to his visual art, expressing his feelings with an archaic language, which moves us immediately to that mythical world that for him was still alive. His ability to give life through emotions and feelings allows the reader to travel with his legendary characters, such as King Arthur, that continues to live in our subconscious. The sound of his works, with a strong rhythm, and beautiful images that are transmitted by means of emotions and allegories, lead us to discover in his dialogues and storytelling in poetry a desire to maintain forms that were already lost. His prose works used to be aimed at a more ordinary public and were conceived with a purpose, to convey his knowledge and defend his ideals through conferences, speeches

and writings in which there was usually a literary element that prevented him from connecting with the general public due to his oratory.

Carl Larsson presents in his books and in his autobiography, the world from his perspective, showing us his understanding of life, capturing beauty and representation of art. His life, which was apparently in perfect harmony in his paintings, happens to show us a reality that was not pleasant for his society that had accepted the myth of the artist and wanted to keep him idealized. Larsson's writing seemed almost always close, simple, wanting to capture in a few words those snapshots, which inspired him and he presented to a reader, whom he seemed to speak. He fled from rhetoric, trying to promote awareness of beauty by means of anecdotes, which joined to a message where he used ingenuity and a language full of images that made the reading of his esthetic ideas entertaining. His autobiography and his books are divided by chapters that remind us the title of his works as painter, so somehow he would paint with words when telling us about their customs, his family stories and his ideas about life, education, family and home.

Alexandre de Riquer was a poet who represented the creative movement of his time, wanting to shape the community expression, in a time when one would break with the established standards, in search of a Catalan identity through literature and the art. His early poetry uses prose, leaving him more freedom and it allows him to reflect his love for nature, for those idealized childhood memories, for medieval or popular legends, and for popular songs. In the second phase of his creation he happens to express his love for nature and for his dearest one, who when died later broke his soul. The sensibility of the poet, who manages to convey images and sensations of great beauty, brings us closer to a world where nature is alive and which he still has a very rich and close relation with, allowing the reader to feel that union with the Catalan land.

These three writers knew how to approach universal themes in their works, which would let the reader discover their own emotions in those images created with words. Our desire to be a part of that world that we recognize and admire, allows us to identify ourselves with the soul of the poet, on those own innermost subconscious representations.

Art in all its forms has the power to transmit, through images, the ideology of an artist and of a time, responding to needs that society has not discovered yet, but that

they can recognize and take as their own when finding them represented. The reality that is reflected in many of these works is an idealized reality, because the viewer usually rejects the unknown. Artists tend, therefore, to try to reflect another world that allows them to give voice and freedom to the subjective. We know that every creator has some characteristic elements that recur in his works, becoming his own personal myths, according to the concept of Charles Mauron. These very intimate declarations happen to personify the subconscious forms of the universal anthropological through their creations; breaking with barriers as time, culture or language.

We would find an example of it in the external influence that prevailed in Europe during this time, when the Japanese influence arrives, which showed a new conception of art stylization, embellishment and symbolism that reflected in nature. That openness is an example of the desire to discover new artistic expressions that society also identified with, as it gave a friendly treatment to the organic forms. Nature has therefore a leading role in many of these new forms, becoming the unifying element under the naturalistic influence, the *plein air* or the Pre- Raphaelite; movements that are shared with world fairs or exhibitions galleries of the main European capitals.

The artist of this period discovered that, thanks to the emancipation of the prevailing academic paintings, they found in nature an inexhaustible source inspiration, because of the sincerity and simplicity that is in it. Among the studied artists Morris seems to want to demonstrate his desire to create works of comprehensive arts and to emphasize the importance of the universal artist. He does not copy the oriental models in order to become more modern, but he seeks a reference in European medieval art. Nevertheless we find that many of his paper and fabric designs tend to present sinuous and flowing rhythms with a marked ornamental character, which come under the influence of the Pre-Raphaelite and Japanese art. These designs are also repeated in his tapestries that were his greatest masterpiece in craftsmanship, where the repeated rate was a graphic resource, in which he introduces varying sizes and lines in flowers, leaves and branches, in order to make those synthesized and flat drawings have a very special oscillation. This romantic gateway of the modern and industrial world led him to look for the lost paradise, which in his case was in the declaration of harmony and pure nature. Nature appears hierarchically in Morris's tapestries in which the natural elements are divided, leaving the human figure over plants and animals, for the magnificence and dignity of its forms. The composition of his works shows a symmetry in which the order

is established for a perfect organization of the images, as he introduces texts or poems in his art works, getting great beauty and attention to detail.

Carl Larsson tries to create a new art, as well as he breaks with the imposed academic painting, but we can think that the influence of international art movements had a more marked effect on his work. The artist uses a peculiar language that tries to reflect an idyllic life and in pleasant environments, whether in the intimacy of his home or in outdoors spaces, which provided charm, harmony and idealization. His ability to capture the moment, the ephemeral nature of an instant, allows him to introduce in turn a very special spiritual and humorous element. His unusual frames, use of sinuous and elegant lines appear in many of his works in which the influence of his work as illustrator will be also appear noticeable by the use of the dark outline, which sets limits, curved or stylized lines that capture the detail and highlight his pastel colours. The composition of his works was in turn very original, because he likes leaving objects in the foreground and in the lower edges of the format, creating a presentation in which he flees from symmetry and tries to present a fresher perspective. Nature is presented following its organic structure, trying to leave the ranking of natural elements where all the objects, plants, or flowers are as important as the human figure. It is therefore that everything deserves his recognition in the work and he does not hesitate to reproduce a room or scenery, leaving the human figure in the background. Nature, rural tradition, the idealization of children, family and home become the most characteristic elements of his art; managing to change those images into myths that are accepted by the contemporary, national and internationally society, as an expression of themes with universal value. His desire to become a universal artist will lead him to try to create, as Morris already did, a comprehensive work where he would expose his philosophy of art and his desire to share idealized elements of his daily life.

Alexandre de Riquer is another artist who, without copying the Oriental or Pre-Raphaelite models, felt great interest in these aesthetics for a period of his artistic activity. He tries to take what helps him the most from these two movements as he feels identified with the taste, trying to enrich and to enhance beauty in his works. The world of Riquer will also be a paradise where the aesthete is shaping his voice and the one of society, through representations in which the nature takes a spiritual, idealized and harmonious character. This desire to create giving his personal charisma and the peculiarity of his region helped him to grant identity and distinction to that style.

Catalan society, tired of mediocrity and cultural decline, seeks to return to its art and literature a style that, while looking the past, he presents with a novel and distinctive character. The composition of his works tries to seek balance and serenity, leaving symmetry aside, but conveying sensibility and a delicacy in his works through the transparencies or use of the line, heirloom of his illustrative past. His way of catching detail, of limiting delicate spaces with a line in color, of using curved, undulations and arabesques lines; allow him to reproduce a magic and unique nature. The representations of animals or women transported the viewer to a glorious space that was full of life, where magic became real through the mythologies of the popular tradition.

These three artists represented their particular artistic discourse in an elegant and serene way by using color. William Morris tries to create based on nature, which inspired him and was the basis on which he creates his natural dyes, for that reason his tones were always near to what they would represent, pushing away those fascinating and seductive colors that Pre-Raphaelites were using in their works. His use of light or dark backgrounds, depending on the colors used, allowed him to oppose and highlight elements that otherwise disappear in the final composition. In stained glass, we think that the use of the line in glass allowed him to highlight figures in a background that could not appear dark as it would prevent clarity.

Carl Larsson used serene colors that in his watercolors acquire delicacy and tones marked by layers and delicate brushwork. His way of emphasizing these pastel tones, of creating a contrast, was by introducing a dark line in some of his paintings. The use of colors characteristic of the region of Dalarna in his works often appears when representing his home; but when representing the power of nature he uses softer or bright colors, which tried to reflect the beauty of nature, the sweetness of a childish face, or the delicacy of a flower in a refined way.

Alexandre de Riquer brings us to an elegant world by using colors and pastel hues where the sweetness of his shapes are marked by the magic character of nature and of the fantastic creatures of the forest. His choice of colors continued the scale of ochres, pastels and golden, coming to show that the influence of the Pre-Raphaelites did not limit his creation at this level, showing that his sensibility and his plastic discourse remained a characteristic of the artistic variants. The use of golden backgrounds, to transmit magic spaces, simulating the sacred aura, leads to spaces as the cane plantation

with mythical beings or the forest, in order to achieve the representation of a very particular nature. Once he moves to Majorca or portraits spaces of his trips around the peninsula, he begins to change in his choice of tones, since the light of his works dictated the colour-scheme; but it was his change in theme and style that marked him the most.

We have to remember that when talking about these three artists, we refer to all their artistic and literary creation, that they were scholars, researchers and restless spirits of tireless curiosity. They all tried to give expression to their own creativity by the creation of personal worlds in which the study, the self-educated training and their artistic circles allow them to create aesthetics, which transmit the break with rules, modernity and the industrial revolution. The medieval world is the setting in which the man becomes more human, more active in the community and fair when dealing with arts, valuing them equally. Life in the countryside becomes a life full of conveniences in these artists, once they achieve a status at professional level; happen to live like the rural bourgeoisie. In Riquer, his closeness to the cathedral and the Gothic quarter brings him over to that magic space of his works, since for him the cathedral and the forest shared a spiritual and divine space.

Morris, Larsson and Riquer try to bring society to the state of harmony, of well-being and beauty through their works, the representation of spaces at home, or the idealized worlds that allow them to dream and take them as real in their subconscious; so that they happen to be a declaration of the spirit of a society which for that reason becomes universal. Art in the 19th century tried to reproduce the sensations and the finding of the subjectivity of artists, since it is through their individuality that one manages to identify the essence of the creative spirit.

Image therefore manages to get through the appreciation of roots and literary traditions that would otherwise remain obsolete in a society that was changing and evolving in frantic way. The artist conveys his love for the modest, the authentic, the well made, for what is born of the ground and connects with everything, creating a balance and an order in that visual or literary harmony. The use of nature brings us to the simplest, to the most delicate, to the flower that becomes the center of the creation of aesthetes, who manage to give it significance and meaning.

The national or regional identity returns to society part of their past, their customs, and their artistic and literary traditions. In this case, the visual arts manage to convey this identity more strongly than literature, which has to overcome linguistic and cultural barriers worldwide.

The posthumous fame of a creator helps us understand his or her ability to shape the personal myth, since it personifies subconscious forms of universal retrospectives including posterity. The works of these three artists have developed their importance up to the present, but in case of Morris there is a change because he was previously better known by his poems; nowadays he has become a well-known designer and theorist; succeeding, with his reform of style, to create a sense of design and quality. Larsson, who after his death and the publication of his autobiography, was for some time a far from the aesthetics of that period, becomes a renowned artist for his contribution to the establishment of a national style and for offering a feasible reform of the home to his society. Riquer was one of the pioneers of modernism in Catalonia, managing to show an aesthetic that his society wanted to possess. With the arrival of new influences and the exploitation of forms from *Art Nouveau* and modernism, Catalan society rejected his style as it became outdated; forcing him to look for other forms of creative expression, but he failed to crystallize it in his art or literature.

This research has revealed that, during Romanticism, comes a new form of expression which remains a common and inclusive element: the desire to create, to inspire harmony and balance in aesthetics, in poetry and in plastic arts. Mankind is born from nature and it is there that we find the deepest expression of our spirit; finding inspiration, admiration and intimacy in the most visible or elaborated forms that arise, with beauty and simplicity from mother earth.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Fuentes bibliográficas

ADSUAR FERNÁNDEZ, María Dolores; HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, María Belén; CERVERA SALINAS, Vicente. *El ensayo como género literario*. Murcia, Universidad de Murcia, 2005.

ALGULIN, Ingemar. *A History of Swedish Literature*. Uddevalla, Swedish Institute, 1989.

ALDARACA, Bridget. *Texto y sociedad: Problemas de historia literaria*. Vol. 5, Amsterdam, Rodopi, 1990.

ALVAR, Jaime. *Historia de España: Diccionario de historia de España y América I*, Vol. 19, Madrid, HZ Espasa-Calpe, 2004.

ÁLVARO ZAMORA, María Isabel; BORRÁS GUALIS, Gonzalo M.; ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. *Saber ver el arte*. Zaragoza, Imprenta y Litografía Octavio y Félez, 1974.

AMBROSINI, Richard; DURY, Richard (eds.). *Robert Louis Stevenson: Writer of Boundaries*. Wisconsin, Univ of Wisconsin Press, 2006.

AMES, Richard. *William Morris: An Illustrated Life of William Morris, 1834-1896*. Buckinghamshire, Osprey Publishing, 2003.

ANDERSSON, Ingvar. *A history of Sweden*. Estocolmo, Svenska Institutet, 1952.

ANTHONY, Peter. *John Ruskin's Labour: A Study of Ruskin's Social Theory*. Cambridge, CUP Archive, 1983.

ARENAS CRUZ, María Elena. *Hacia una teoría general del ensayo: Construcción del texto ensayístico*. Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno*. Madrid, Akal, 1991.

Arts and Crafts Homes and the Revival Magazine. Home Buyer Publications, Invierno 2010.

ASENSI PÉREZ, Manuel. *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*. Vol. I, Valencia, Tirant lo Blanch, 1998.

ASENSI PÉREZ, Manuel. *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*. Vol. II, Valencia, Tirant lo Blanch, 1998.

ASOCIACIÓN DE CERAMOLOGÍA. *Tradición y modernidad: La cerámica en el Modernismo*. Barcelona, Universitat Barcelona, 2006.

Atlas ilustrado del mueble antiguo. Madrid, Susaeta, 2007.

BALCELLS, Albert. *Cataluña contemporánea*. Vol. I, Madrid, Siglo XIX de España, 1977.

BALLESTER, Eliseu Trenc; YATES, Alan. *Alexandre de Riquer (1856-1920): The British Connection in Catalan Modernisme*. Exeter, Sheffield Academic Press, 1988.

BAENA PEÑA, Enrique. *La invención estética. Contribución crítica al simbolismo en las letras hispánicas contemporáneas*. Madrid, Cátedra, 1982.

BANHAM, Joanna (ed.). *Encyclopedia of Interior Design*. Nueva York, Routledge, 2015.

BARRINGER, Tim. *Reading the Pre-Raphaelites*. s.l., Yale University Press, 1998.

BAUSSET, Ana Margarita. *Evolucion de la Autobiografía Contemporanea en El Cono Sur: Victoria Ocampo, Jose Donoso E Isabel Allende*. Michigan, ProQuest, 2008.

BEDOIRE, Fredric; TANNER, Robert. *The Jewish Contribution to Modern Architecture, 1830-1930*. Jersey City, KTAV Publishing House, 2004.

BENET FERRANDO, Vicente José. *Ficcionalidad y escritura*. Castellón, Universitat Jaume I, 1994.

BEREND, Ivan. *An Economic History of Nineteenth-Century Europe: Diversity and Industrialization*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

BLANCH, Antonio. *El hombre imaginario: Una antropología literaria*. Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 1996.

BOLI, John. *New Citizens for a New Society: The Institutional Origins of Mass Schooling in Sweden*. Exeter, Pergamon Press, 2014.

BOZAL, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. II, Madrid, Historia 16, 1999.

BRODSKAYA, Nathalia. *El Simbolismo*. s.l., Parkstone International, 2012.

BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (dirs). *Compendio de literatura comparada*. Madrid, Siglo XXI, 1994.

BURDICK, John. *William Morris: Redesigning the World*. Londres, Tiger Books International, 1997.

BURGUERA NADAL, María Luisa. *De unitate speculorum: Estudios de literatura comparada*. Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2006.

CALATAYUD, Salvador (ed.). *Estado y periferias en la España del siglo XIX: Nuevos enfoques*. Valencia, Universitat de València, 2011.

CALLOWAY, Stephen (ed.). *The Cult of Beauty: The Victorian Avant-Garde 1860-1900*. Londres, V & A Publishing., 2011.

CALVO I CALVO, Lluís. *Historia de la antropología en Cataluña*. Vol. 28, Madrid, CSIC, 1997.

CALVO I CALVO, Lluís. *El "Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya" y la antropología catalana*. Barcelona, CSIC, 1991.

CANALES, Esteban. *La Inglaterra victoriana*. Madrid, Akal, 1999.

CANTARELLAS CAMPS, Catalina. *Modelos, intercambios y recepción artística: De las rutas marítimas a la navegación en red*. Palma de Mallorca, Universitat Illes Balears, 2008.

CASALS, J.M. et al. (coords.) *Nueva Historia de España. La historia en su lugar, de la Restauración a la Segunda República*. Vol. IX. Barcelona, Editorial Planeta, 2008.

CASHMAN, Ray; MOULD, Tom; SHUKLA, Pravina. *The individual and Tradition: Folkloristic Perspectives*. Bloomington, Indiana University Press, 2011.

CASTILLO, Montserrat. *Grans Il·lustradors Catalans del Llibre per a Infants (1905-1939)*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1997.

CERDÀ i SURROCA, María Angela et al. (coords.) *Escalibor – Un cant modernista artúric conquereix el món / Un canto modernista artúrico conquista el mundo*. Madrid, Sial, 2014.

CERVERA SALINAS, Vicente; ADSUAR, María Dolores. *Los tratados de Espinosa: la imposible teología del burgués*. Murcia, EDITUM, 2006.

CHECA GODOY, Antonio. *Historia de la publicidad*. La Coruña, Netbiblo, 2007.

CHILVERS, Ian. *Diccionario del arte del siglo XX*. Madrid, Complutense, 2001.

CIERAAD, Irene. *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. Syracuse, Syracuse University Press, 2006.

CLAYTON, Jay. *Romantic Vision and the Novel*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

CLUTTON-BROCK, Arthur. *William Morris*. s.l., Parkstone International, 2012.

COGNIAT, Ramond. *El Romanticismo*. Madrid, Aguilar, 1969.

COLORADO CASTELLARY, Arturo. *Diccionario del arte del siglo XX*. Madrid, Complutense, 2001.

CONDRA, Jill. *The Greenwood Encyclopedia of Clothing through World History: 1501-1800*. Westport, Greenwood Publishing Group, 2008.

- CORTÉS SALINAS, Carmen. *La Inglaterra Victoriana*. Madrid, AKAL, 1985.
- CUNNINGHAM, Patricia A. *Reforming Women's Fashion, 1850-1920: Politics, Health, and Art*. Kent, Kent State University Press, 2003.
- CURROS, María Ángeles. *El lenguaje de las imágenes románicas*. Madrid, Encuentro, 1991.
- D'ANGELO, Paolo. *La estética del romanticismo*. Madrid, Visor, 1999.
- DELGADO DE CANTÚ, Gloria M. *El mundo moderno y contemporáneo*. México, Pearson Educación, 2005.
- DIKOVITSKAYA, Margarita. *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge, MIT Press, 2005.
- DOLEŽEL, Lubomir. *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Murcia, Universidad de Murcia, 1999.
- DONOVAN, Andrea Elisabeth. *William Morris and the Society for the Protection of Ancient Buildings*. Nueva York, Routledge, 2007.
- DOMÉNECH ROMÁ, Jorge. *Del modernismo al funcionalismo: Características y evolución del movimiento modernista. El modernismo en Alcoy y Novelda (casos concretos)*. Alicante, Universidad de Alicante, 2013.
- DORE, Helen. *William Morris*. Londres, Chancellor, 2003.
- DRAKE, Jane. *William Morris: An Illustrated Life*. Andover, Pitkin Pictorias, 1996.
- DU BOS, Jean-Baptiste. *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*. Valencia, Universitat de València, 2011.
- ERICSSON, Anne-Marie; OSTERGARD, Derek E.; STRITZLER-LEVINE, Nina. *The Brilliance of Swedish Glass, 1918-1939: An Alliance of Art and Industry*. New Haven, Yale University Press, 1996.
- ESCOBAR VILLEGAS, Juan Camilo. *Lo imaginario: Entre las ciencias sociales y la historia. (Cielos de Arena)*. Medellín, Fondo Editorial Universidad Eafit, 2000.
- ESTEVE, Joaquín; BELVITGES, Joseph. *Diccionario catalán-castellano-latino*. Barcelona, Tela Pla Viuda, 1803.
- FACOS, Michelle. *Nationalism and the Nordic Imagination: Swedish Art of the 1890s*. Berkeley, University of California Press, 1998.
- FACUNDO, Tomás. *Formas artísticas y sociedad de masas. Elementos para una genealogía del gusto entre siglos XIX-XX*. Madrid, A. Machado Libros, 2001.

FAULKER, Peter; PRESTON, Peter; William Morris Society. *William Morris: Centenary Essays*. Exeter, University of Exeter Press, 1999.

FAULKER, Peter (ed.). *William Morris: The Critical Heritage*. Cornwall, Routledge, 2013.

FOL, Jean-Jacques. *Los países nórdicos en los siglos XIX y XX*. Barcelona, Labor, 1984.

GABÁS PALLÁS, Raúl. *Curso básico de filosofía estética*. Santander, Universidad de Cantabria, 2008.

GANHAM, Joanna; HARRIS, Jennifer. *William Morris and the Middle Ages*. Manchester, Manchester University Press, 1984.

GARCÍA BERRIO, Antonio; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, María Teresa. *Crítica literaria: Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid, Cátedra, 2004.

GARCÍA BERRIO, Antonio. *Teoría de la literatura la construcción del significado poético*. Madrid, Cátedra, 1994.

GARCÍA BERRIO, Antonio; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa. *La poética: Tradición y modernidad*. Madrid, Síntesis, 1988.

GARCÍA BERRIO, Antonio; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa. *Ut poesis pictura: Poética del arte visual*. Madrid, Tecnos, 1988.

GARCÍA BERRIO, Antonio; HUERTA CALVO, Javier. *Los géneros literarios sistema e historia*. Madrid, Cátedra, 1992.

GARCÍA LANDA, José Ángel. *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998.

GARCÍA MELERO, José Enrique. *Literatura española sobre artes plásticas. Bibliografía aparecida en España durante el siglo XIX*. Vol. II, Madrid, Encuentro, 2012.

GARCÍA MORENTE, Manuel. *La filosofía de Kant: Una introducción a la filosofía*. Madrid, Ediciones Cristiandad, 2004.

GARCÍA PEINADO, Miguel Ángel; MONFERRER SALA, Juan Pedro (eds.). *Poetas románticos universales: Antología bilingüe*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 1998.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 1993.

GIBSON, Michael. *El simbolismo*. Colonia, Taschen, 2006.

GINÉ, Marta; HIBBS, Solange (eds.). *Traducción y cultura/Translation and Culture: La literatura traducida en la prensa hispanica (1868-98)/Translated Literature in the Press Hispanica (1868-98)*. Bern, Peter Lang, 2010.

- GIRARD, René. *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona, Gedisa, 1984.
- GÓMEZ NAVARRO, José Luis. *Historia Universal*. México, Pearson Educación, 2004.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Carmen. *Artefactos temporales: El uso del tiempo como material en las prácticas artísticas contemporáneas*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011.
- GRAS BALAGUER, Menene. *El romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona, Montesinos, 1983.
- GRAVIL, Richard; NEWLYN, Lucy; ROE, Nicholas. *Coleridge's Imagination: Essays in Memory of Pete Laver*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- GREENHALGH, Paul. *Quotations and Sources on Design and the Decorative Arts*. Manchester, Manchester University Press, 1993.
- GRIFFITHS, Tony. *Scandinavia: At War with Trolls*. Kent Town, Wakefield Press, 2004.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica, 1985.
- GUNNARSSON, Torsten et al. *Käre Calle Larsson: Breven, prinsen och de berömda verken*. Estocolmo, Max Ström, 2009.
- GUTIÉRREZ GÓMEZ, Alba Cecilia. *El artista frente al mundo: La mimesis en las artes plásticas*. Medellín, Universidad de Antioquía, 2008.
- HARVEY, Charles; PRESS, Jon. *William Morris: Design and Enterprise in Victorian Britain*. Manchester, Manchester University Press, 1991.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. Madrid, Guadarrama, 1974.
- HEGEL, Georg W. F. *Estética. La idea de lo bello artístico o lo ideal*. Buenos Aires, Siglo XX, 1983.
- HEGEL, Georg W. F. *La forma del arte romántico*. Buenos Aires, Siglo XX, 1985.
- HEGEL, Georg W. F. *Estética II*. Buenos Aires, Losada, 2009.
- HEGEL, Georg W. F. *La arquitectura*. Barcelona, Kairós, 1981.
- HEISINGER, Elizabeth K.; LAUTERBACH SHEETS, Robin; VEEDER, William. *The Woman Question: Society and Literature in Britain and America, 1837-1883*. Vol.1, Manchester, Manchester University Press, 1983.

HENDERSON, Philip. *William Morris: His Life, Work and Friends*. Aylesbury, McGraw-Hill Book Company, 1967.

HERB, Guntram H.; KAPLAN, David H. (eds.). *Nations and Nationalism: A Global Historical Overview*. California, ABC-CLIO, 2008.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002.

HERRERO CECILIA, Juan; MORALES PECO, Montserrat; BRUNEL, Pierre. *Reescrituras de los mitos en la literatura: Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.

HIDEMARK, Elisabet; SNODIN, Michael; STAVENOW-HIDEMARK, Elisabet. *Carl and Karin Larsson: Creators of the Swedish Style*. Londres, V & A Publishing, 1998.

HOARE, Dorothy M. *The Works of Morris and Yeats in Relation to Early Saga Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

HODGSON, Amanda. *The Romances of William Morris*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

HOWARD, Jeremy. *Art Nouveau: International and National Styles in Europe*. Manchester, Manchester University Press, 1996.

IGLESIA, Rafael. *Arquitectura historicista en el siglo XIX*. Buenos Aires, Nobuko, 2005.

ISAACS, Ann Katherine. *Immigration and Emigration in Historical Perspective*. Pisa, Plus, 2007.

JAMME, Christoph. *El movimiento romántico*. Madrid, Akal, 1998.

JOKILEHTO, Jukka. *History of Architectural Conservation*. Nueva York, Routledge, 2007

JUSTEL CALABOZO, Braulio. *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria del profesor Braulio Justel Calabozo*. Cádiz, Servicio Publicaciones UCA, 1998.

KEMPERINK, Mary G.; ROENHORST, Willemien H.S. *Visualizing Utopia*. Leuven, Peters Publishers, 2007.

KOGAN, Jacobo. *Temas de filosofía: La belleza, el bien, el hombre, la realidad*. Buenos Aires, Biblos, 1996.

KÖSTER, Hans-Curt. *The World of Carl Larsson*. Iowa, Penfield Books, 2003.

LADRÓN DE GUEVARA, Pedro Luis; ZAMORA, Antonio Pablo; MASCALI, Giuseppina. *Homenaje al profesor Trigueros Cano*. Murcia, EDITUM, 1999.

- LANE, Richard J. *Fifty Key Literary Theorists*. Nueva York, Routledge, 2006.
- LARSSON, Carl, *A Family. Paintings of a Bygone Age*. Edimburgo, Floris Books, 2007.
- LARSSON, Carl, *A Home. Paintings of a Bygone Age*. Edimburgo, Floris Books, 2006.
- LARSSON, Carl. *Larssons*. Königstein, Langewiesche, 2006.
- LARSSON, Carl *et al.* *Carl Larsson-Friends and Enemies*. Värnamo, Nationalmuseum, 2013.
- LARSSON, Carl; LOFGREN, John Z (ed.). *Carl Larsson: The Autobiography of Sweden's Most Beloved Artist*. Iowa, Penfield Books, 1992.
- LARSSON, Carl. *Jag, En bok om och på både gott och ont*. Estocolmo, Coeckelberghs, 1987. LARSSON, Carl. *Larssons*. Königstein, Langewiesche, 2006.
- LARSSON, Carl. *Åt solsidan: En bok om boningsrum, om barn, om dig, om blommor, om allt: taflor och prat/af Carl Larsson*. Estocolmo, Bonniers, 1986.
- LARSSON-GÅRDEN, Carl; RYDIN, Lena; PETERSON, Nisse. *Carl Larsson-Gården: A Home*. Sundborn, Dalaförlaget, 1994.
- LEÓN GARCÍA, Juan Jesús. *Literatura universal: Teoría y textos*. Granada, Port-Royal, 1998.
- LEWIS, John. *Typography: Design and Practice*. Lindley, Jeremy Mills Publishing, 2007.
- LICEUS, SERVICIOS DE GESTIÓN (ed.). *La construcción del lenguaje narrativo*. Madrid, Liceus, 2007.
- LIVINGSTONE, Karen; PARRY, Linda. *International Arts and Crafts*. Londres, V&A Publishing, 2005.
- LOEB, Lori Anne. *Consuming Angels: Advertising and Victorian Women*. Oxford, Oxford University Press, 1994.
- LÓPEZ VILLA, Manuel Antonio. *Arquitectura e historia: Curso de historia de la arquitectura*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2003.
- LUCIE-SMITH Edward, CAHIL James. *The Pre-Raphaelite Brotherhood*. Londres, Cv Publications, 2012.
- MAESTRE MAESTRE, José María; PASCUAL BAREA, Joaquín; CHARLO BREA, Luis. *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: Homenaje al profesor Antonio Fontán*. Madrid, Editorial CSIC, 2002.

MANIERI-ELIA, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. Barcelona, GG Reprints, 2001.

MANSILLA TORRES, Sergio. *La enseñanza de la literatura como práctica de liberación: Hacia una epistemología crítica de la literatura*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2003.

MARANGONI, Matteo. *Cómo se mira un cuadro: Lectura del lenguaje figurativo*. Barcelona, Destino, 1962.

MARIMÓN LLORCA, Carmen. *Análisis de textos en español: Teoría y práctica*. Alicante, Universidad de Alicante, 2008.

MARTÍNEZ BONATI, Félix. *La ficción narrativa: Su lógica y ontología*. Santiago de Chile, Lom, 2001.

MATAS CABALLERO, Juan. *Nostalgia de una patria imposible*. Madrid, Akal, 2005.

MATHIAS, Peter; TODOROV, Nikolaj (dirs.) *Historia de la humanidad. El siglo XIX. La revolución industrial*. Barcelona, Planeta, 2004.

MATURO, Graciela. *La razón ardiente: Aportes a una teoría literaria latinoamericana*. Buenos Aires, Biblos, 2004.

MENDOZA, Antonio. *Lecturas de museo. Orientaciones sobre la recepción de relaciones entre la literatura y las artes*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2000.

MENGUAL CATALÀ, Josep; CATALÀ DOMÉNECH, Josep M., *La imagen compleja: La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

MILLER, Judith. *Decorative Arts: Style and Design from Classical to Contemporary*. London, Dorling Kindersley, 2008.

MILLER LANE, Barbara (ed.). *Housing and Dwelling: Perspectives on Modern Domestic Architecture*. Nueva York, Routledge, 2006.

MITCHELL, WJ Thomas. *Iconology: Image, text, ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1986.

MOFFET, Marian; FAZIO, Michael W.; WODEHOUSE, Lawrence. *A World History of Architecture*. Londres, King, 2003.

MONLAU, Pedro Felipe; JUTGLAR, Antoni. *Condiciones de vida y trabajo obrero en España a mediados del siglo XIX*. Barcelona, Anthropos, 1984.

MORENO PAVN, Emrita. *Introducción al realismo y naturalismo en la novela del siglo XIX*. Londres, Lulu, 2008.

MORRIS, William; GIBSON, Clare (ed.). *The Earthly Paradise of William Morris*. s.l., Dovedail Books, 1996.

MORRIS, May; MORRIS, William; SHAW, Bernard. *William Morris: Artist, Writer, Socialist*. Oxford, Blackwell, 1936.

MUTHESIUS, Hermann. *Style-architecture and Building-art: Transformations of Architecture in the Nineteenth Century and its Present Condition*. Santa Mónica, Getty, 1994.

MURPHY, Keith Michael. *State of the Art: Design, Democracy and the Production of Style in Sweden*. Los Ángeles, ProQuest, 2008.

NAVAJAS, Gonzalo. *Mimesis y cultura en la ficción: Teoría de la novela*. Londres, Tamesis, 1985.

NAVAS, María I.; VALLES, J.; HERAS, José (eds.). *Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica de 1993*. Almería, Servicio de Publicaciones, 1995.

NAYAR, Pramod K. *Virtual worlds: Culture and politics in the age of cybertechnology*. Nueva Dehli, SAGE, 2004.

NIÑO ROJAS, Víctor Miguel. *La aventura de escribir.: Del pensamiento a la palabra*. Bogotá, ECOE, 2014.

NORRBY, Erling. *Nobel Prizes and Life Sciences*. Singapore, World Scientific, 2010.

Old House Interiors. Home Buyer Publications, Vol. 4, núm.1, 1998.

ORTEGA, José et al. *Meditaciones sobre la literatura y el arte: (La manera española de ver las cosas)*. Madrid, Tébar, 1988.

PALMER THOMPSON, Edward. *William Morris, de romántico a revolucionario*. Valencia, Alfons el Magnànim, 1988.

PARK, Ji-Hyae. *Revising British Aestheticism: Critics, Audiences, and the Problem of Aesthetic Education*. Michigan, ProQuest, 2008.

PARKINS, Wendy. *Jane Morris: The Burden of History*. Edimburgo, Edinburgh University Press, 2013.

PARRA, Jaime. “Simbolismo del bosque”, en CERDÀ I SURROCA, Maria Ángela et al. (coords.) *Escalibor – Un cant modernista artúric conquereix el món / Un canto modernista artúric conquista el mundo*. Madrid, Sial, 2014.

PAVN MORENO, Emrita. *Introducción al Realismo y Naturalismo en la novela del Siglo XIX*. Londres, Lulu, 2008.

PI DE CABANYES, Oriol. “El modernisme i els seus misteris/ El modernismo y sus misterios”, en CERDÀ I SURROCA, Maria Àngela et al. (coords.) *Escalibor – Un cant modernista artúric conquereix el món / Un canto modernista artúrico conquista el mundo*. Madrid, Sial, 2014.

PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Introducción a la Estética: Historia, teoría, textos*. Bilbao, Universidad de Deusto, 2008.

PRAZ, Mario. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura*. Madrid, Taurus, 1981.

PEÑA VIAL, Jorge. *Poética del tiempo: Ética y estética de la narración*. Santiago de Chile, Universitaria, 2002.

PRECKLER, Ana María. *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*. Vol I, Madrid, Editorial Complutense, 2003.

PRETTEJOHN, Elizabeth. *The Art of the Pre-Raphaelites*. Londres, Tate Publishing, 2007.

PEVSNER, Nikolaus. *Pioneers of Modern Design: from William Morris to Walter Gropius*. New Haven, Yale University Press, 2005.

POULSON, Christine. *The Art of William Morris*. Leicester, Silverdale Books, 2004.

POULSON, Christine. *William Morris*. Royston, Eagle, 1998.

POZUELO YVANCOS, José María; GÓMEZ, Francisco Vicente (eds.). *Mundos de ficción. Investigaciones semióticas*. Murcia, Universidad de Murcia, 1996.

PUJANTE, José David. *Mímesis y siglo XX: Formalismo ruso, teoría del texto y del mundo, poética de lo imaginario*. Murcia, Sucesores de Nogués, 1992.

PUVOGEL, Renate. *Carl Larsson, Watercolors and Drawings*. Colonia, Taschen, 2003.

QUINEY, Aitor. *Hermenegildo Miralles, arts gràfiques i enquadració*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2005.

RAMÍREZ LUQUE, María Isabel. *Arte y belleza en la Estética de Hegel*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1988.

RAMÓN TRIVES, Estanislao; POVENCIO GARRIGÓS, Herminia (eds.). *Estudios de lingüística textual: Homenaje al profesor Muñoz Cortés*. Murcia, EDITUM, 1998.

REGALADO BAEZA, María Eugenia. *Lectura de imágenes*. México, Plaza y Valdés, 2006.

REYNOLDS, Kim D. *Aristocratic Women and Political Society in Victorian Britain*. Oxford, Oxford University Press, 1998.

RILEY, Robert B. *Theme Park Landscapes: Antecedents and Variations*. Vol. XX, Washington D.C, Dumbarton Oaks, 2002.

RIQUER PERMANYER, Isabel de; NAVARRO TORRÓ, Daniel. “Arts, tradició i llegenda en l’Escalobor riqueriana”, en CERDÀ I SURROCA, Maria Àngela et al. (coords.) *Escalibor – Un cant modernista artúric conquereix el món / Un canto modernista artúrico conquista el mundo*. Madrid, Sial, 2014.

RODEL, Kevin; Binzen, Jonathan. *Arts & Crafts Furniture: From Classic to Contemporary*. Newtown, Taunton Press, 2003.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *El arte contemporáneo: Esplendor y agonía*. México, UNAM, 2006.

ROCA JUSMET, Luis. *Redes y Obstáculos*. Alicante, Club Universitario, 2011.

ROMOJARO MONTERO, Rosa. *Teoría poética y creatividad*. Barcelona, Anthropos, 2010.

ROMERO DE SOLÍS, Diego. *Símbolos estéticos*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.

RYDIN, Lena. *Karin Larssons värld*. Gotemburgo, Bonnier Fakta, 2011.

SELMA, José Vicente. *Los Prerrafaelitas: Arte y sociedad en el debate victoriano*. Barcelona, Montesinos, 1991.

STODDART, Judith. *Ruskin's Culture Wars: Fors Clavigera and the Crisis of Victorian Liberalism*. Charlottesville, University of Virginia Press, 1998.

STOKLUND, Bjarne, et al. *Ethnologia Europaea*. Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 1997.

SUREDA, Joan. *Historia del arte español. La época de las revoluciones. De Goya a la modernidad*. Vol. IX, Barcelona, Plawerg, 2002.

SUREDA, Joan. *Historia del arte español. El siglo de los creadores. Vanguardia y tradición en el alba de un milenio*. Vol. X, Barcelona, Plawerg, 2002.

SUREDA, Joan; BAJOU-CHARPENTREAU, Valérie et al. *Summa pictorica: La época de las revoluciones*. Barcelona, Planeta, 2000.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, Tecnos, 1996.

TAYLOR, Joshua. *Aprender a mirar: Una introducción a las artes visuales*. Buenos Aires, La Isla, 1985.

THOMPSON, Paul. *The Work of William Morris*. Londres, William Heinemann, 1967.

THOMPSON, Paul. *William Morris: Romantic to Revolutionary*. Oakland, PM Press, 2011.

TODD, Pamela. *William Morris and the Arts & Crafts Home*. San Francisco, Thames & Hudson, y Chronicle Books, 2005.

TOLLINCHI, Esteban. *Los trabajos de la belleza modernista, 1848-1945*. Río Piedras, La Editorial UPR, 2004.

TOMÁS, Facundo. *Formas artísticas y sociedad de masas. Elementos para una genealogía del gusto: El entre siglos XIX-XX*. Madrid, Visor, 2002.

TORTELLA, Gabriella. "Sweden and Spain. Different Paths towards Modernity?" en JERNECK, Magnus (ed.). *Different Paths to Modernity: A Nordic and Spanish Perspective*. Lund, Nordic Academic Press, 2005.

TRANCÓN, Santiago. *Teoría del teatro: Bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid, Editorial Fundamentos, 2006.

TRENC BALLESTER, Eliseu. *Alexandre de Riquer*. Barcelona, Lunweg, 2000. U

URRIAGO BENÍTEZ, Hernando. *El signo del centauro: variaciones sobre el discurso ensayístico de Baldomero Sanín Cano*. Cali, Universidad del Valle, 2007.

VALLANCE, Aymer. *The Life and Work of William Morris*. Londres. Studio, 1995.

VALLS, Josep-Francesc. *Prensa y burguesía en el XIX español*. Barcelona, Anthropos, 1988.

VALVERDE, José María; RIQUER, Martín de. *Historia de la literatura universal. Romanticismo y realismo*. Vol. XII, Barcelona, Planeta, 1986.

VAN ZANDT, Eleanor. *The Life and Works of William Morris: A Compilation of Works in the Bridgeman Art Library*. Bristol, Parragon Publishing, 1995.

ESCOBAR VILLEGAS, Juan Camilo. *Lo imaginario: Entre las ciencias sociales y la historia*. Medellín, Universidad Eafit, 2000.

WARD, Adolphus William; PROTHERO, George Walter; STANLEY, Leathes. *The Cambridge Modern History*. Cambridge, Cambridge University Press, 1908.

WARME, Lars G. (ed.). *A History of Swedish Literature*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1996.

WAWN, Andrew. *The Vikings and the Victorians: Inventing the Old North in Nineteenth-Century Britain*. Cambridge, Boydell & Brewer Ltd, 2002.

Fuentes electrónicas

AGUDELO, Pedro Antonio. “(Des) hilvanar el sentido/los juegos de Penélope”, *Unipluriversidad*, Vol. 11, núm. 3, 2012, pp. 93-110, [en línea]: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/unip/article/view/11840>,

[Consulta: 10 septiembre 2015]

ALBERCA, Manuel. “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía Vs. Autoficción”, *Rapsoda. Revista de Literatura*, núm. 1, 2009, [en línea]: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/alberca.pdf>, [Consulta:

20 septiembre 2015]

ALBERCA, Manuel. “Umbral o la ambigüedad autobiográfica.” *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, UMA, núm. 50, 2012, [en línea]: <https://revistas.ucm.es/index.php/CLAC/article/view/40619/38946>, [Consulta: 17 septiembre 2015]

AGUIRRE ARRIAGA, Imanol. “Las artes en la trama de la cultura. Fundamentos para renovar la educación artística”, *Revista Digital do LAV*, Vol. 1, núm. 1, 2010, pp. 001-019, [en línea]: http://coral.ufsm.br/lav/noticias1_arquivos/las_artes.pdf, [Consulta: 26 septiembre 2015]

ÁLVAREZ FALCÓN, Luis. “La «indeterminación» en el arte”, *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, núm. 5, 2007, [en línea]: http://www.ub.edu/astrolabio/Articulos5/Articulo_Falcon.pdf, [Consulta: 30 septiembre 2015]

AMO, Íñigo. “El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción”, *Biblioteca nueva*, Madrid, 2007, pp. 393-395, [en línea]: <http://wwwwww.biblioteca.org.ar/libros/141216.pdf>, [Consulta: 17 septiembre 2015]

ARNALDO, Javier. “La pregunta por la expresión en el estilo: Gombrich y Wölfflin”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del arte*, núm. 4, 1992, pp. 341-350, [en línea]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=152774>, [Consulta: 30 septiembre 2015]

BARRIONUEVO, Sergio. La capacidad productiva del *noûs* en Aristóteles (De Anima 3.5, 430a10-25)”. *III Jornadas Nacionales de Historia Antigua-II Jornadas Internacionales de Historia Antigua*, , 2011, pp. 277-287, [en línea]: <http://ungs.academia.edu/SergioJavierBarrionuevo>, [Consulta: 30 septiembre 2015]

BARTOLOMÉ COLODRÓN, María.”Análisis de ‘Rayo de Luna’ de Bécquer a la luz de la ‘Poética de la Imaginación’ ”, *Castilla. Estudios de literatura*, núm. 23, 1998, pp. 53-68, [en línea]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136254>, [Consulta: 29 septiembre 2015]

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. “Narración y ficción: literatura y invención de mundos”. 2011, [en línea]: http://www.iberamericana.net/noticias/Rezensionen/GarridoDominguez_NarracionYFiccion_RILCE.pdf, [Consulta: 20 septiembre 2015]

BLANCO, Carlos. “Hacia una definición hegeliana del arte”, *THÉMATA. Revista de Filosofía*, núm. 44, 2011, [en línea]: <http://institucional.us.es/revistas/themata/44/10%20Blanco.pdf>, [Consulta: 29 septiembre 2015]

BERTRANA Aurora, “Memòries fins al 1935”, en *Altura i senderes: Verdaguer i Maragall diuen Barcelona*, Museu d’Història de Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 2015, [en línea]: <http://www.bcn.cat/museuhistoriaciutat/verdaguermaragall/dos.html>, [Consulta: 29 Agosto 2015]

BRUNIUS, August. “Carl Larsson som Hembyggare”, en NORDLING, Johan (ed.) “Idums Carl Larsson nummer”, *Gothenburg University Library*, Idun, núm. 21, 1913, [en línea]: http://www.ub.gu.se/fasta/laband/erez/kvinnohistoriska/tidskrifter/idun/1913/pdf/1913_2_1_carl_larsson_nummer.pdf, [Consulta: 09 agosto 2015]

CALVERA, Anna. “Acerca de la influencia de William Morris y el movimiento Arts & Crafts en Cataluña. Primeros apuntes y algunas puntualizaciones”. *D’art*, núm. 23, 1997, pp. 231-252, [en línea]: www.raco.cat/index.php/Dart/article/viewFile/100491/15106, [Consulta: 12 octubre 2015]

CALVERA, Anna. “La modernidad de William Morris”, *Temes de Disseny*, núm.14, 1997, [en línea]: <http://tdd.elisava.net/coleccion/14/calvera-es>, [Consulta: 26 septiembre 2015]

CARO VALVERDE, María Teresa. “Imaginaris pictóricos de la literatura en el Museo de Bellas Artes de Murcia”. *Cartaphilus*, Vol. 2, 2007, pp. 9-18, [en línea]: <http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/734/777>, [Consulta: 1 octubre 2015]

CASTRO, Sixto J. “En defensa del cognitivismo en el arte”. *Revista de Filosofía*, Vol. 30, núm. 1, 2005, pp. 147-164, [en línea]: <http://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/view/10417>, [Consulta: 25 septiembre 2015]

CERDÀ I SURROCA, María Ángela. “Els prerafaelites anglo-catalans”, *Biblioteca de Catalunya*. 2014, [en línea]: <http://www.bnc.cat/Visita-ns/Activitats/Taula-rodona-Imaginari-Humanitats-i-Religions>, [Consulta: 01 julio 2015]

CERDÀ I SURROCA, María Ángela. “Modernisme en Catalunya: traducción y divulgación”, *Hermeneus: Revista de la Facultat de Traducció e Interpretació de*

Soria, núm. 1, 1999, pp. 47-56, [en línea]: http://www5.uva.es/hermeneus/hermeneus/01/art2_01.pdf, [Consulta: 06 julio 2015]

CORNUDELLA CARRE, Rafael. “Sobre els cartells d’Alexandre de Riquer i les seves fonts”, *Locus amoenus*, 1995, pp. 227-247, [en línea]: <http://www.raco.cat/index.php/Locus/article/view/72924>, [Consulta: 03 julio 2015]

DOBLADO, Carolina. Fotografía, “El estudio de Alexandre Riquer con la decoración de Puig i Cadalfalch”, *Archivos: Diario el País*, 2010, [en línea]: http://elpais.com/diario/2010/12/27/catalunya/1293415639_740215.html, [Consulta: 08 Agosto 2015]

MUSEO DEL MODERNISMO EN BARCELONA. “Día de Sant-Jordi”, en *Museo del Modernismo en Barcelona*, [en línea]: <http://www.mmbcn.cat/es/dia-de-sant-jordi/>, [Consulta: 20 agosto 2015]

DIRSCHERL, Klaus. “Prosa sobre pintura poética”, en Verónica Romero, 2014, [en línea]: <http://veronica-romero.com/klaus-dirscherl-prosa-sobre-pintura-poetica/>, [Consulta: 17 septiembre 2015]

DIRSCHERL, Klaus. “Verso visual ¿Vicio o virtud de la poesía española?” en MONTESA, Salvador. *Transvanguardia, modernidad y poetas en el 2000 modernidad y transvanguardia*. Málaga, Universidad de Málaga, , 2001, pp.89-111 [en línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/poetas-en-el-2000-modernidad-y-transvanguardia/>, [Consulta: 20 septiembre 2015]

DOMINGUEZ HERNANDEZ, Javier. “Lo romántico y el romanticismo en Schlegel, Hegel y Heine. Un debate de cultura política sobre a arte y su tempo”, *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, 2009, [en línea]: <http://www.scielo.org.co/pdf/res/n34/n34a05>, [Consulta: 2 octubre 2015]

FERNÁNDEZ PICHEL, Samuel. “Mitos e imaginarios colectivos”, *Frame: Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, núm. 6, 2010, pp. 265-284, [en línea]: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame6/estudios/1.13.pdf>, [Consulta: 27 septiembre 2015]

FELLMAN, Michael. “Bloody Sunday and News from Nowhere”, en *The William Morris Internet Archive: Works*, JWMS, 8.4, 1990, pp. 9-18, [en línea]: <http://www.morrissociety.org/publications/JWMS/SP90.8.4.Fellman.pdf>, [Consulta: 26 Septiembre 2015]

FIGUERA, X; MUNTÉ, I. “Alexandre de Riquer i Inglada, Decoración”. En *Gaudí y el modernismo en Cataluña*, Barcelona, [en línea]: <http://www.gaudiallengaudi.com/E0000.htm>, [Consulta: 12 octubre 2015]

FIGUERA, X; MUNTÉ, I. “Alexandre de Riquer i Inglada, Otras actividades”. En *Gaudí y el modernismo en Cataluña*, Barcelona, [en línea]: <http://www.gaudiallgaudi.com/E0000.htm>, [Consulta: 12 octubre 2015]

FONTBONA, Francesc. “Las raíces simbolistas del Art Nouveau”, *Anales de literatura española*. Universidad de Alicante, 2002, p. 213-221, [en línea]: <http://hdl.handle.net/10045/7306>, [Consulta: 05 julio 2015] G

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *El texto narrativo. Introducción: La investigación sobre el texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 1996, [en línea]: <http://www.al.uw.edu.pl/eng.php>, [Consulta: 20 septiembre 2015]

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. “P. Ricoeur: texto e interpretación”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 5, 1996, pp. 219-238, [en línea]: <http://www.felsemiotica.org/site/wp-content/uploads/2014/10/Garrido-Dom%C3%ADnguez-Antonio-Paul-Ricoeur-texto-e-interpretaci%C3%B3n.pdf>, [Consulta: 22 septiembre 2015]

GIL I FARRÉ, Nuria; LÓPEZ PÉREZ Fátima, “Farmacia Ynglada: Un establecimiento singular de la Barcelona Modernista”, *Res Mobilis, Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, núm. 4, Vol. 4, 2015, [en línea]: <http://www.unioviedo.es/reunido/index.php/RM/article/view/10433/10211>, [Consulta: 23 agosto 2015]

GRAVE, Crescenciano, et al. “El conflicto trágico en la Estética de Hegel”, *Ideas y Valores. Revista Colombiana de Filosofía*, Vol. 56, núm. 133, 2007, pp. 57, [en línea]: http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0120-00622007000100004&script=sci_arttext, [Consulta: 29 septiembre 2015]

HEDSTRÖM, Per. “Carl Larsson: Friends and Enemies”, *Art bulletin National Museum*, Vol. XX, 2013, [en línea]: <http://nationalmuseum.diva-portal.org/smash/get/diva2:724868/FULLTEXT01.pdf> [Consulta: 23 junio 2015]

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio. *Teoría del arte y Teoría de la Literatura*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, [en línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4t766>, [Consulta: 2 octubre 2015]

HOLM-JACOBSEN, Maria Desirée. “Carl Larsson. The Good Life”, Copenhagen, Museo Ordrupgaard 2015, [en línea]: <http://ordrupgaard.dk/wp-content/uploads/2014/09/PM1.pdf>, [Consulta: 28 junio 2015]

JIMÉNEZ MARTÍNEZ, Mauro. *Teoría y crítica de la novela existencialista*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, [en línea]: <http://eprints.ucm.es/14053/>, [Consulta: 29 septiembre 2015]

KENNEDY, Maev, “Pre-Raphaelite mural discovered in William Morris’s Red House”, en *The Guardian, Guardian News and media Limited*, 2013, [en línea]:

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/aug/18/hidden-mural-william-morris-house>. [Consulta: 31 agosto 2015]

LARSSON, Carl. "Andras barn: 32 målningar med text", en *Gothenburg University Library*, Estocolmo, Albert Bonniers, 1913, [en línea]: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/37275>, [Consulta: 09 agosto 2015]

LARSSON, Carl. Ett Hem: 24 målningar, en *Gothenburg University Library*, Estocolmo, Albert Bonniers, 1899, [en línea]: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/37544>, [Consulta: 09 agosto 2015]

LARSSON, Carl. "Larssons: Ett album, bestående af 32 målningar, med text och teckningar, allt af Carl Larsson själf", en *Gothenburg University Library*, Estocolmo, Albert Bonniers, 1902, [en línea]: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/37273>, [Consulta: 08 agosto 2015]

LARSSON, Carl; LARSSON, Karin. "Lilla Hyttlös Förmaket", en *Museo Carl Larsson Gården*, Sunborn, [en línea]: <http://www.clg.se/enpress.aspx>, [Consulta: 19 agosto 2015]

LARSSON, Carl; LARSSON, Karin. "Lilla Hyttlös Matsal", en *Museo Carl Larsson Gården*, Sunborn, [en línea]: <http://www.clg.se/enpress.aspx>, [Consulta: 18 agosto 2015]

LARSSON, Carl. "Åt solsidan: En bok om boningsrum, om barn, om dig, om blommor, om allt: taflor och prat", en *Gothenburg University Library*, Estocolmo, Albert Bonniers, 1910, [en línea]: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/37276>, [Consulta: 07 agosto 2015]

LÓPEZ SANTANA, Pablo. "Asplund, peregrinaciones y años de preguntas/Asplund, the Years of Wandering and Wondering". *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, núm. 3, 2010, pp. 62-79, [en línea]: <https://ojs.publius.us.es/ojs/index.php/ppa/article/view/182>, [Consulta: 4 octubre 2015]

LORENTE. LORENTE, Jesús Pedro *Arte del siglo XIX: Manual de curso*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2003, [en línea]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=240433>, [Consulta: 12 julio 2015]

MARCUSE, Herbert. "El arte como forma de la realidad", en *Biblioteca Universidad Complutense de Madrid*, Vol. 12, pp. 02-05, 1981, [en línea]: [https://cv2.sim.ucm.es/moodle/file.php/11491/TextosEstetica/Marcuse - El arte como forma de la realidad.pdf](https://cv2.sim.ucm.es/moodle/file.php/11491/TextosEstetica/Marcuse_-_El_arte_como_forma_de_la_realidad.pdf), [Consulta: 22 septiembre 2015]

MARTÍNEZ SAHUQUILLO. "William Morris y la crítica a la sociedad industrial. Una síntesis singular de radicalismo romántico y marxismo", *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, núm. 66, 1994, pp. 171-180, [en línea]:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=768704>, [Consulta: 27 Septiembre 2015]

MATEOS MEJORADA, Santiago. “La técnica pictórica en la poesía de Aloysius Bertrand: la creación del poema-cuadro”. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, núm. 2, 1992, pp. 131-140, [en línea]: <http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/THEL9292220131A/34328>, [Consulta: 27 Septiembre 2015]

MEDINA GARCÍA, Eyedekis; et al. "La identidad cultural en la obra de arte. Aproximaciones a su estudio", *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, Mayo, 2012, [en línea]: www.eumed.net/rev/cccss/20/, [Consulta: 30 septiembre 2015]

MITCHELL, Willian J.T. “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”, *Estudios Visuales: ensayo, teoría y critica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, núm. 1, pp. 17-40, 2003, [en línea]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=807298>, [Consulta: 1 octubre 2015]

MORALES JIMÉNEZ, Elena. *Lo pintado y lo escrito: límites y conexiones. Análisis comparativo entre pinturas de Remedios Varo y textos de Isabel Allende*. La Laguna, Universidad de La Laguna, 2004, [en línea]: <ftp://tesis.bbtk.ull.es/ccssyhum/cs156.pdf>, [Consulta: 1 octubre 2015]

MORRIS, William. “*Acanthus Paper Design*”, en *Collection Victoria and Albert Museum*, 1875, [en línea]: http://www.vam.ac.uk/_data/assets/image/0005/235409/morris_wallpaper_acanthus.jpg, [Consulta: 16 agosto 2015]

MORRIS, William. “Art and the Beauty of Earth.” en *The William Morris Internet Archive: Works*, 1881, [en línea]: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1881/earth.htm>, [Consulta: 02 agosto 2015]

MORRIS, William. “Hopes and Fears of Art. The Art of People” en *The William Morris Internet Archive: Works*, cap. 2, 1882, [en línea]: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter2.htm>, [Consulta: 14 agosto 2015]

MORRIS, William. “Hopes and Fears of Art. The Beauty of life.” en *The William Morris Internet Archive: Works*, cap. 3, 1882, [en línea]: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter3.htm>, [Consulta: 01 agosto 2015]

MORRIS, William. “Hopes and Fears of Art. The art of people”, en *The William Morris Internet Archive: Works. Transactions of the Bibliographical Society*, cap .4, 1882, [en línea]:

<https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter4.htm>,
[Consulta: 14 agosto 2015]

MORRIS, William. “Hopes and Fears of Art. The art of people”, en *The William Morris Internet Archive: Works. Transactions of the Bibliographical Society*, cap. 5, 1882, [en línea]:
<https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter5.htm>,
[Consulta: 14 agosto 2015]

MORRIS, William. “How I Became a Socialist”, en *The William Morris Internet Archive: Works, Transactions of the Bibliographical Society*, 1894, [en línea]:
<https://www.marxists.org/archive/morris/works/1894/hibs/hibs.htm>, [Consulta: 27 Septiembre 2015]

MORRIS, William. “*King Arthur and Sir Lancelot*”, en *Wikimedia Commons*, 1893, [en línea]:
https://en.wikipedia.org/wiki/William_Morris#/media/File:William_Morris_King_Arthur_and_Sir_Lancelot.png, [Consulta: 16 Agosto 2015]

MORRIS, William. “*La belle Iseult*”, en *Tate Museum*, 1858, [en línea]:
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/morris-la-belle-iseult-n04999>, [Consulta: 16 agosto 2015]

MORRIS, William. “Love is Enough”, en *The William Morris Internet Archive: Works, Transactions of the Bibliographical Society*, 1873, [en línea]:
<http://morrisedition.lib.uiowa.edu/images/LoveisEnough1873/pageflip1-50.html>.
[Consulta: 11 agosto 2015]

MORRIS, William. “Love is Enough”, en *The William Morris Internet Archive: Works, Transactions of the Bibliographical Society*, 1897, [en línea]:
<http://morrisedition.lib.uiowa.edu/images/loveisenough/pageflip.html>. [Consulta: 11 agosto 2015]

MORRIS, William. “Love is Enough”, en *Victorian Web*, 1873, [en línea]:
<http://www.victorianweb.org/art/design/books/18.html>, [Consulta: 11 agosto 2015]

MORRIS, William. “Love is Enough”, en *University of Michigan Special Collections Library, Kelmscott Edition*, 1897, [en línea]:
<http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/108171/writings.html>.
[Consulta: 11 agosto 2015]

MORRIS, William. “News from Nowhere” en *The William Morris Internet Archive: Works*, 1891, [en línea]: <http://morrisedition.lib.uiowa.edu/newstext.html>, [Consulta: 04 agosto 2015]

MORRIS, William. “News from Nowhere”, en *Wikimedia Commons*, 1893, [en línea]: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kelmscott_Manor_News_from_Nowhere.jpg, [Consulta: 18 Agosto 2015]

MORRIS, William; Edward Burne-Jones. “Rubaiyat of Omar Khayyam”, en *Wikimedia Commons*, 1870, [en línea]: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubaiyat_Morris_Burne-Jones_Manuscript.jpg, [Consulta: 17 Agosto 2015]

MORRIS, William. “Some Hints on Pattern and design” en *The William Morris Internet Archive: Works*, 1881, [en línea]: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1881/hints.htm>, [Consulta: 02 agosto 2015]

MORRIS, William; WEB, Philip. “*St. George Cabinet*”, en *Collection Victoria and Albert Museum, 1862*, [en línea]: <http://collections.vam.ac.uk/item/O8144/st-george-cabinet-cabinet-webb-philip-speakman/>, [Consulta: 15 agosto 2015]

MORRIS, William. “The Arts and Crafts Today”, en *The William Morris Internet Archive: Works*, cap. 2, 1889, [en línea]: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter2.htm>, [Consulta: 17 agosto 2015]

MORRIS, William. “The Arts and Crafts Today”, en *The William Morris Internet Archive: Works*, 1858, [en línea]: <http://morrisedition.lib.uiowa.edu/defencetext.html>, [Consulta: 16 agosto 2015]

MORRIS, William. “The Defence of Guenevere”, en *The William Morris Internet Archive: Works, Transactions of the Bibliographical Society*, 1858, [en línea]: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter2.htm>, [Consulta: 25 agosto 2015]

MORRIS, William. “The Defence of Guevenere, Praise of my Lady”, en *The William Morris Internet Archive: Works*, 1858, [en línea]: <http://morrisedition.lib.uiowa.edu/defencetext.html#praiseofmylady>, [Consulta: 05 agosto 2015]

MORRIS, William. ‘The Defence of Guevenere. Sir Galahad a Christmas Mystery’ en *The William Morris Internet Archive: Works*, 1858, [en línea]: <http://morrisedition.lib.uiowa.edu/defencetext.html#galahad>, [Consulta: 05 agosto 2015]

MORRIS, William. “The Defence of Guenevere”, *Kelmscott Press*, en *The William Morris Archive*, 1858, [en línea]: <http://morrisedition.lib.uiowa.edu/images/guenevere1892/jpeg/pageflip1-50.html>, [Consulta: 16 agosto 2015]

MORRIS, William. "The Earthly Paradise" en *The William Morris Internet Archive: Works*, 1870, [en línea]: <http://morrisedition.lib.uiowa.edu/eptextSPApriltext.html>, [Consulta: 03 agosto 2015]

MORRIS, William. "*The Forest*", en *Collection Victoria and Albert Museum*, 1887, [en línea]: <http://collections.vam.ac.uk/item/O89213/the-forest-tapestry-morris-william/>, [Consulta: 16 agosto 2015]

MORRIS, William. "*The Green Dining Room*", en *Collection Victoria and Albert Museum*, 1867, [en línea]: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/architectural-history-of-the-v-and-a-1863-1873-fowkes-architectural-master-plan-an-interrupted-vision/>, [Consulta: 19 agosto 2015]

MORRIS, William. "The Ideal Book", en *The William Morris Internet Archive: Works, Transactions of the Bibliographical Society*, 1893, [en línea]: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1893/ideal.htm>. [Consulta: 09 julio 2015]

MORRIS, William. "Inscription for an Old Bed", en *Poets' Corner*, Poets' Corner Editorial Staff, 2009, [en línea]: <http://www.theotherpages.org/poems/index.html>, [Consulta: 01 agosto 2015]

MORRIS, William. "The Lesser Arts of Life", en *The William Morris Internet Archive: Works*, 1882, [en línea]: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/life1.htm>, [Consulta: 16 agosto 2015]

MORRIS, William. "The Orchard", en *Collection Victoria and Albert Museum*, 1890, [en línea]: <http://collections.vam.ac.uk/item/O72515/the-orchard-the-seasons-tapestry-morris-william/>, [Consulta: 12 Agosto 2015]

MORRIS, William. "The Orchard Poem", en *The William Morris Internet Archive: Works*, 1890, [en línea]: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1891/bytheway/poems/poem35.htm>, [Consulta: 12 Agosto 2015]

MORRIS, William. "The Works of Geoffrey Chaucer", Portada y primera página, Kelmscott Edition, 1873, en *Victorian Web*, [en línea]: <http://www.victorianweb.org/art/design/morris/6.html> [Consulta: 12 agosto 2015]

MORRIS, William. "The Works of Geoffrey Chaucer: Now Newly Imprinted", en *Boston Public Library*, 1896, [en línea]: https://archive.org/details/worksofgeoffreyc00chau_0 , [Consulta: 12 agosto 2015]

MORRIS, William. "*Wreath Paper Design*", en *Collection Victoria and Albert Museum*, 1876, [en línea]: http://www.vam.ac.uk/_data/assets/image/0008/184850/2006av1141_wreath_design_morris.jpg, [Consulta: 15 agosto 2015]

MOTA, Jordi; INFUESTA, María. “Los ex-Libris y la música”. *Wagneriana Castellana*, núm. 29, 1998, [en línea]: <http://www.associaciowagneriana.com/pdfarticles/losexlibrisylamusica.pdf>, [Consulta: 13 octubre 2015]

MUSEU D’HISTÒRIA DE BARCELONA. *En Altura i senderes: Verdager i Maragall diuen Barcelona..* en Museu d’Història de Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 2015, [en línea]: <http://www.bcn.cat/museuhistoriaciutat/verdagermaragall/dos.html>, [Consulta: 29 Agosto 2015]

NORDENSVAN, Georg. “Carl Larsson som Skrifvare”, en NORDLING, Johan (ed.) ”Idums Carl Larsson nummer”, *Gothenburg University Library, Idun*, núm. 21, 1913, [en línea]: http://www.ub.gu.se/fasta/labanderez/kvinnohistoriska/tidskrifter/idun/1913/pdf/1913_2_1_carl_larsson_nummer.pdf, [Consulta: 09 agosto 2015]

NORDLING, Johan (ed.) ”Idums Carl Larsson nummer”, en *Gothenburg University Library, Idun*, núm. 21, 1913, [en línea]: http://www.ub.gu.se/fasta/labanderez/kvinnohistoriska/tidskrifter/idun/1913/pdf/1913_2_1_carl_larsson_nummer.pdf, [Consulta: 09 agosto 2015]

ORTEGA BERENGUER, Emilio. “Consideraciones sobre el sujeto en una narración histórica”, *Baética: Estudios de arte, geografía e historia*, núm. 28, 2006, pp. 649-664, [en línea]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=191>, [Consulta: 21 septiembre 2015]

ORTEGA BERENGUER, Emilio. “Historia social, cultura y civilización. Una perspectiva”, *Baética: Estudios de arte, geografía e historia*, núm. 34, , 2002, pp. 505-528 [en línea]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4172822>, [Consulta: 21 septiembre 2015]

PÉREZ LOZANO, Amelia. *Literaturas románicas: el prerrafaelismo en las literaturas castellana y catalana*. Madrid, Universidad Complutense, 2014, [en línea]: <http://eprints.ucm.es/25957/1/T35420.pdf>, [Consulta: 10 octubre 2015]

PESTAÑA DE MARTÍNEZ, Pilar. “Aproximación conceptual al mundo de los valores”, *REICE: Revista Electrónica Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, vol. 2, núm. 2, 2004, pp. 67-82, [en línea]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1065063>, [Consulta: 30 septiembre 2015]

RAGGIO, Marcela María. “Mito y símbolo en la narrativa de Gabriel García Márquez”, *Revista Borradores*, Vol. 10.11, Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina, 2009-2010, [en línea]: <https://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Borradores.htm>, [Consulta: 29 septiembre 2015]

RIBA I GABARRÓ, Josep. "Els molins fariners de l'Anoia en els vessants del Llobregat i del Segre", *Miscellanea Aqualatensia*, núm. 7, 1995, pp. 337-348, [en línea]: <http://www.raco.cat/index.php/MiscellaneaAqualatensia/article/view/130580/180642>, [Consulta: 10 octubre 2015]

RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. "Aplech de sonets. Les cullites. Un poema d'amor", en *Viquitext*, Verdaguer, Barcelona, 1906, [en línea]: [https://ca.wikisource.org/wiki/Llibre:Aplech de sonets. Les cullites. Un poema d%27amor \(1906\).djvu](https://ca.wikisource.org/wiki/Llibre:Aplech_de_sonets._Les_cullites._Un_poema_d%27amor_(1906).djvu), [Consulta: 12 agosto 2015]

RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. "Anyorances", en *Viquitext*, A. Verdaguer, Barcelona, 1902, [en línea]: [https://ca.wikisource.org/wiki/Llibre:Anyorances \(1902\).djvu](https://ca.wikisource.org/wiki/Llibre:Anyorances_(1902).djvu), [Consulta: 10 agosto 2015]

RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. "Anyorances", en *Biblioteca Enric Bricall: Les arts del llibre a Europa, 1890-1914*, 1902, [en línea]: <https://elisavafreb.wordpress.com/2014/11/11/les-arts-del-llibre-a-europa-1890-1914/>, [Consulta: 12 agosto 2015]

RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. "Cartel de la 3ª Exposición de Bellas Artes", en *Museo del Modernismo Barcelona*, 1896, [en línea]: <http://www.mmbcn.cat/es/la-coleccion/pintura/>, [Consulta: 24 agosto 2015]

RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. "Cartel 3ª Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas", en *Museo Nacional d'Art de Catalunya*, 1896, [en línea]: <http://www.museunacional.cat/ca/colleccio/3ra-exposicion-de-bellas-artes-e-industrias-artisticas/alexandre-de-riquer/000455-c>, [Consulta: 25 agosto 2015]

RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. "Composición con motivos japonizantes", en *Museo Nacional d'Art de Catalunya*, 1887, [en línea]: <http://museunacional.cat/es/colleccio/composicion-con-motivos-vegetales-japonizantes/alexandre-de-riquer/029520-000>, [Consulta: 27 Agosto 2015]

RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. "Composición con motivos japonizantes", en *Museo Nacional d'Art de Catalunya*, 1887, [en línea]: <http://www.museunacional.cat/es/colleccio/composicion-con-motivos-vegetales-japonitzantes/alexandre-de-riquer/029523-000>, [Consulta: 27 Agosto 2015]

RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. "Composición con ninfa alada ante la salida del sol", en *Museo Nacional d'Art de Catalunya*, 1887, [en línea]: <http://museunacional.cat/es/colleccio/composicion-con-ninfa-alada-soplando-entre-canas/alexandre-de-riquer/029521-000>, [Consulta: 22 agosto 2015]

RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. “Composición ninfa alada soplando entre cañas”, en *Museo Nacional d’Art de Catalunya*, 1887, [en línea]: <http://museunacional.cat/es/colleccio/composicion-con-ninfa-alada-soplando-entre-canass/alexandre-de-riquer/029521-000>, [Consulta: 22 agosto 2015]

RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. “Crisantemes”, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Verdaguer, Barcelona, 1899, [en línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/crisantemes--0/>. [Consulta: 07 agosto 2015]

RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. “Crisantemes”, en *Biblioteca Enric Bricall: Les arts del llibre a Europa, 1890-1914*, 1899, [en línea]: <https://elisavafreb.wordpress.com/2014/11/11/les-arts-del-llibre-a-europa-1890-1914/>, [Consulta: 12 agosto 2015]

RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. “Ex libris A de Riquer y Palau”, en *Museo Nacional d’Art de Catalunya*, 1904, [en línea]: <http://museunacional.cat/es/colleccio/ex-libris-de-riquer-y-palau/alexandre-de-riquer/163876-g>, [Consulta: 25 agosto 2015]

RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. “Ex librisMacario Fau”, en *Museo Nacional d’Art de Catalunya*, 1902, [en línea]: <http://www.museunacional.cat/ca/colleccio/ex-libris-macario-fau/alexandre-de-riquer/163877-g>, [Consulta: 25 agosto 2015]

RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. “Paisaje”, en *Museo Nacional d’Art de Catalunya*, 1890-1900, [en línea]: <http://museunacional.cat/es/colleccio/composicion-con-ninfa-alada-soplando-entre-canass/alexandre-de-riquer/029521-000>, [Consulta: 28 Agosto 2015]

RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. “Pinos de Mallorca”, en *Mallorca en pintura*, [en línea]: <http://mallorca-pintada.blogspot.com.es/2013/11/alexandre-de-riquer-ynglada-1856-1920.html>, [Consulta: 19 agosto 2015]

RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. “Sant-Jordi”, en *Museo del Modernismo en Barcelona*, 1904, [en línea]: <http://www.mmbcn.cat/es/dia-de-sant-jordi/>, [Consulta: 20 agosto 2015]

ROSA, Claudia. “Sobre lo imaginario y lo simbólico en la construcción de la antropología poética. El caso de Alfredo Veiravé”, en *IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2013, [en línea]: http://www.celarg.org/int/arch_public/rosa_claudiacc.pdf, [Consulta: 29 septiembre 2015]

RUBIO CREMADES, Enrique. “Anales de Literatura Española”, Alicante, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2001, [en línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0p1g0> , [Consulta: 25 mayo 2015]

RUBIO MARTÍN, María. “Fantasía creadora y componente imaginario en la obra literaria”. *Estudios de lingüística*, núm. 4, 1987, pp. 63-76, [en línea]: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/6607> [Consulta: 12 julio 2015]

SANJUAN ÁLVAREZ, Cristina. “El movimiento prerrafaelista: de la fidelidad a la naturaleza a una religión del arte”, *Cuadernos de investigación filológica*, núm. 9, 1983, [en línea]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=68948>, [Consulta: 26 septiembre 2015]

SENÍS FERNÁNDEZ, Juan. *Una aproximación al mito artístico Algunos arquetipos y mitos en torno a la mujer escritora*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2004, [en línea]: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/929>, [Consulta: 27 septiembre 2015]

SALVAL, Cristina; FERRAN Nadeu. ‘Las sillas de gatos y ratones’, *El periódico de Barcelona*, 2014, [en línea]: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/barcelona/sillas-gatos-ratones-3667978>, [Consulta: 02 agosto 2015]

SILVER, Carole. “The Earthly Paradise: Lost”, *Victorian Poetry*, Vol. 13, núm. 3-4, 1975, pp. 27-42, [en línea]: <http://morrisedition.lib.uiowa.edu/SilverEP.pdf>, [Consulta: 27 Septiembre 2015]

SOTO VICARIO, M^a Dolores. *Carl Larsson Ilustrador de una vida. Aportaciones a partir de un estudio plástico de imágenes*, Valencia, Universidad de Valencia, 2000, [en línea]: <https://riunet.upv.es/handle/10251/5954?show=full>. [Consulta: 08 octubre 2015]

“THE STUDIO: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art.”, Vol. 1, en *Museum Nacional d’art de Catalunya*, 1893, [en línea]: <http://museunacional.cat/es/studio-illustrated-magazine-fine-and-applied-art-1893-vol-1-london-1893-1964-original-binding>, [Consulta: 18 agosto 2015]

SÖDERHOLM, Carolina. ”Carl Larssons liv var långt ifrån en idyll”. *Populär Historia*, núm. 7, 2008. [en línea]: <http://www.popularhistoria.se/artiklar/carl-larssons-liv-var-langt-ifran-en-idyll/>, [Consulta: 30 julio 2015]

SUNYER MOLNÉ, Magí. “Modernismo. La literatura modernista catalana”, en *Revistes Catalanes amb Accés Obert*, núm. 4, 1987, [en línea]: <http://www.raco.cat/index.php/Catalonia/article/view/92727>, [Consulta: 10 octubre 2015]

TRENC BALLESTER, Eliseo. “Alexandre de Riquer, Ambassadeur de l’art anglais et nord-américain en Catalogne” , en *Mélanges de la casa de Velázquez, Persee revistes científicas*, Vol. 18, núm. 18-1, 1982, [en línea]: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/casa_0076-230x_1982_num_18_1_2371, [Consulta: 22 mayo 2015]

TRENC BALLESTER, Eliseu; YATES, Alan. *Alexandre de Riquer (1856-1920): The British Connection in Catalan Modernisme*. s.l., Sheffield Academic Press, 1988, [en línea]: <http://www.anglo-catalan.org/downloads/acsop-monographs/issue05.pdf>, [Consulta: 04 julio 2015]

TRENC BALLESTER, Elíseo. “De l’a acclimatation de l’art et de la poésie préraphaélite en Catalogne à travers l’exemple d’Alexandre de Riquer”, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2007, [en línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct912>, [Consulta: 07 julio 2015]

TRENC BALLESTER, Eliseo. “El modernismo en las artes gráficas en España, particularmente en Aragón”. *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, núm 114, 2004, pp. 63-86, [en línea]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1372187>, [Consulta: 13 octubre 2015]

TRENC BALLESTER, Eliseo. “Texto e imagen en A. de Riquer: dos lenguajes para una misma cosmovisión”, *Anales de literatura española*. Universidad de Alicante, 2002. pp. 193-210, [en línea]: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7305/1/ALE_15_12.pdf, [Consulta: 22 mayo 2015]

URVINA SAVELLI, Ana Vanessa. *Correspondencias Arte-Literatura: Una visión panorámica del siglo XX*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2011, [en línea]: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/13306/TEsISPdF.pdf?sequence=1>, [Consulta: 2 octubre 2015]

VALVERDE, José María. “William Morris precursor estético”, *Temes de Disseny*, núm,14, 1997, [en línea]: <http://tdd.elisava.net/coleccion/14/valverde-es>, [Consulta: 26 septiembre 2015]

VARGAS CHAVARRÍA, Emilio. *Ascetismo, neoestpoicismo y sátira menipea en la obra de Diego de Torres Villaroel*. Málaga, Universidad de Málaga, 2009, [en línea]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=21943>, [Consulta: 01 octubre 2015]

VERGÉS FONCILLAS, Gemma; GAROLERA, Narcís. *Encantades, goges i fades en l'obra de Verdaguer*. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2013, [en línea]: http://m.repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/21143/verges_2013.pdf?sequence=1, [Consulta: 02 octubre 2015]

WAGNER, Elin. “Till fru Karin Larsson”, en NORDLING, Johan (ed.) ”Idums Carl Larsson nummer”, *Göteborg University Library, Idun*, núm. 21, 1913, [en línea]: http://www.ub.gu.se/fasta/laband/erez/kvinnohistoriska/tidskrifter/idun/1913/pdf/1913_2_1_carl_larsson_nummer.pdf, [Consulta: 09 agosto 2015]

WALLIN,F. SCHILLER, ANDRADA de F. ”Tres poesías:El ángel de la muerte. Canción de la campana. Epístola moral”, en *Biblioteca de la Universidad de Alicante*,

Barcelona, 1883, [en línea]: http://sirio.ua.es/libros/BEducacion/tres_poesias/index.htm, [Consulta: 13 agosto 2015]

WALSDORF, Jack, “The joy of Hunt: Collecting William Morris”, en *How we might live: The Vision of William Morris*, University of Mariland Libraries, 2006, [en línea]: <http://www.lib.umd.edu/williammorris/exhibition/12collector.html>, [Consulta: 01 septiembre 2015]

YUSTE FRÍAS, José. “Lecturas de la imagen para una traducción simbólica de la imaginación”, *Écrire, traduire et représenter la fête*. Universitat de València, 2001, pp. 799-812, [en línea]: http://www.uv.es/~dpujante/PDF/CAP3/B/J_Yuste_Frias.pdf, [Consulta: 30 septiembre 2015]

ZARANDONA, Juan Miguel. “El impacto de la literatura artúrica en la construcción de identidades culturales y nacionales periféricas en la España contemporánea: Cataluña, Galicia y el País Vasco”, *Lingüística y Literatura*, núm. 51, 2007, [en línea]: http://www.erevistas.csic.es/ficha_articulo.php?url=oai:ojs.aprendeenlinea.udea.edu.co:article/1267&oai_iden=oai_revista763, [Consulta: 03 julio 2015]

ANEXOS

Anexo: Imágenes

Anexo A1 –*Love is Enough* de William Morris¹⁰⁰³

¹⁰⁰³MORRIS, William. 'Love is Enough', en *Victorian Web*, 1873, [en línea]: <http://www.victorianweb.org/art/design/books/18.html>, [Consulta: 11 agosto 2015]

Anexo A1 –*Love is Enough* de William Morris¹⁰⁰⁴

¹⁰⁰⁴MORRIS, William. 'Love is Enough', en University of Michigan, Special Collections Library, Kelmscott Edition, 1897, [en línea]:<http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/108171/writings.html>. [Consulta: 11 agosto 2015]

Anexo A2 –*The Works of Geoffrey Chaucer* de William Morris¹⁰⁰⁵

¹⁰⁰⁵MORRIS, William. ‘The Works of Geoffrey Chaucer’, Portada y primera página, Kelmscott Edition, 1873, en *Victorian Web*. [en línea]: <http://www.victorianweb.org/art/design/morris/6.html> [Consulta: 12 agosto 2015]

Anexo A2 –*The Works of Geoffrey Chaucer* de William Morris¹⁰⁰⁶

¹⁰⁰⁶ *Idem.*

Anexo A3 – *Larssons* de Carl Larsson¹⁰⁰⁷

¹⁰⁰⁷LARSSON, Carl. 'Larssons : Ett album, bestående af 32 målningar, med text och teckningar, allt af Carl Larsson själf', en *Gothenburg University Library*, Estocolmo, Albert Bonniers, 1902, [en línea]: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/37273>, [Consulta: 12 agosto 2015]

Anexo A3 – *Larssons* de Carl Larsson¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰⁸ *Idem.*

Anexo A4 - *Åt Solsidan* de Carl Larsson¹⁰⁰⁹

¹⁰⁰⁹LARSSON, Carl. 'Åt solsidan :en bok om boningsrum, om barn, om dig, om blommor, om allt : taflor och prat', en *Gothenburg University Library*, Estocolmo, Albert Bonniers, 1910, [en línea]: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/37276>, [Consulta: 13 agosto 2015]

Anexo A4 - *Åt Solsidan* de Carl Larsson¹⁰¹⁰

¹⁰¹⁰*Idem.*

Anexo A5- Ilustración de Carl Larsson¹⁰¹¹

¹⁰¹¹WALLIN,F. SCHILLER, ANDRADA de F. ‘Tres poesías :El ángel de la muerte. Canción de la campana. Epístola moral’ , en *Biblioteca de la Universidad de Alicante*, Barcelona, 1883, [en línea]: http://sirio.ua.es/libros/BEducacion/tres_poesias/index.htm, [Consulta: 13 agosto 2015]

AnexoA6- Ilustración Alexandre Riquer¹⁰¹²

¹⁰¹²*Idem.*

Anexo A7- *Crisantemes*¹⁰¹³, 1889

¹⁰¹³RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. 'Crisantemes', en *Biblioteca Enric Bricall: Les arts del llibre a Europa*, 1890-1914. 1899, [en línea]: <https://elisavafreb.wordpress.com/2014/11/11/les-arts-del-llibre-a-europa-1890-1914/>, [Consulta:12 agosto 2015]

Anexo A7- *Crisantemes*¹⁰¹⁴, 1889

¹⁰¹⁴ *Idem.*

Anexo A8 – *Anyoranses*¹⁰¹⁵, 1902

¹⁰¹⁵RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. 'Anyoranses', en *Biblioteca Enric Bricall: Les arts del llibre a Europa, 1890-1914*. 1902, [en línea]: <https://elisavafreb.wordpress.com/2014/11/11/les-arts-del-llibre-a-europa-1890-1914/>, [Consulta: 12 agosto 2015]

Anexo A8 – *Anyoranses*¹⁰¹⁶, 1902

Anexo B1- *The Studio*¹⁰¹⁷ – primer ejemplar de 1893. Propiedad de Alexandre de Riquer

¹⁰¹⁷“THE STUDIO: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art”, London: The Studio, 1893- 1964. Vol. 1, en *Museu Nacional d’art de Catalunya*. Ejemplar de la colección de Alexandre Riquer, adquirido en 1921, [en línea]: <http://museunacional.cat/es/studio-illustrated-magazine-fine-and-applied-art-1893-vol-1-london-1893-1964-original-binding>, [Consulta: 18 agosto 2015]

Anexo B2 - *St. George cabinet, 1862*¹⁰¹⁸

¹⁰¹⁸MORRIS, William; WEB, Philip. “*St. George cabinet*”, en *Collection Victoria and Albert Museum, 1862*, [en línea]: <http://collections.vam.ac.uk/item/O8144/st-george-cabinet-cabinet-webb-philip-speakman/>, [Consulta: 15 agosto 2015]

Anexo B3 - *Wreath Paper Design*¹⁰¹⁹ (1876)

¹⁰¹⁹MORRIS, William. “*Wreath Paper Design*”. en: *Collection Victoria and Albert Museum, 1876*, [en línea]: http://www.vam.ac.uk/data/assets/image/0008/184850/2006av1141_wreath_design_morris.jpg, [Consulta: 15 agosto 2015]

Anexo B4- *Acanthus*¹⁰²⁰ (1875)

¹⁰²⁰MORRIS, William. “*Acanthus Paper Design*”. 1875, en *Collection Victoria and Albert Museum*, [en línea]: http://www.vam.ac.uk/_data/assets/image/0005/235409/morris_wallpaper_acanthus.jpg, [Consulta: 16 agosto 2015]

Anexo B5- *The Green Dining Room*¹⁰²¹. 1867

¹⁰²¹MORRIS, William. “*The Green Dining Room*”, en: *Collection Victoria and Albert Museum, 1867*, [en línea]: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/architectural-history-of-the-v-and-a-1863-1873-fowkes-architectural-master-plan-an-interrupted-vision/>, [Consulta: 19 agosto 2015]

Anexo B6 - *Lilla Hyttnäs Matsal (Comedor de Lilla Hyttnäs)*¹⁰²²

¹⁰²²LARSSON, Carl; LARSSON Karin. 'Lilla Hyttnäs Matsal', en *Museo Carl Larsson Gården*, Sunborn, [en línea]: <http://www.clg.se/enpress.aspx>, [Consulta: 18 agosto 2015]

Anexo B7 - *Lilla Hyttnäs Förmaket* (Saloncito de Lila Hittnäs)¹⁰²³

¹⁰²³LARSSON, Carl; LARSSON, Karin. ‘Lilla Hyttnäs Förmaket’, en *Museo Carl Larsson Gården*, Sunborn, [en línea]: <http://www.clg.se/enpress.aspx>, [Consulta: 19 agosto 2015]

Anexo B8 – Diseños de sillas de Karin Larsson¹⁰²⁴

¹⁰²⁴RYDIN, Lena. *Op.cit.*, , pp. 103-104

B9- Dormitorio y cortina de Karin Larsson en *Lilla Hyttnäs* ¹⁰²⁵

¹⁰²⁵*Ibid.*, pp. 75, 102

Anexo B10 – Biombo de 1900¹⁰²⁶

¹⁰²⁶ ALVAL, Cristina; FERRAN Nadeu. ‘Las sillas de gatos y ratones’, *El periódico de Barcelona*, 2014, [en línea]: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/barcelona/sillas-gatos-ratones-3667978>., [Consulta: 02 agosto 2015)

Anexo B10 Diseño de la fachada de Farmacia Ynglada¹⁰²⁷

¹⁰²⁷GIL I FARRÉ, Nuria; Fàtima LÓPEZ PÉREZ, Farmacia Ynglada: 'Un establecimiento singular de la Barcelona Modernista', *Res Mobilis*, Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos, 2015, nº. 4. Vol. 4, [en línea]: <http://www.unioviedo.es/reunido/index.php/RM/article/view/10433/10211>, [Consulta: 23 agosto 2015]

Anexo B11 - Mueble para Antonio Maura¹⁰²⁸. Regalo del Círculo Artístico de Barcelona

¹⁰²⁸TRENC-BALLESTER, Eliseu. Alexandre de Riquer..., p. 165

Anexo B12 – Sala Riquer en el Círculo del Liceo¹⁰²⁹

Anexo B14 – Detalle de baldosas hidráulicas del Círculo del Liceo¹⁰³⁰

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 163

¹⁰³⁰ *Ibid.*, p. 164

Anexo C1 – Fachada principal de *The Red House*¹⁰³¹

Anexo C2 – Escalera y segunda planta de *The Red House*¹⁰³²

¹⁰³¹POULSON, Christine. *The art of ...*, p. 30

¹⁰³²DORE, Helen. *Op. cit.*, p.46

Anexo C3 – Sala en *The Red House*¹⁰³³

Anexo C4 – Fachada de *Kelmscott Manor*¹⁰³⁴

¹⁰³³ *Ibid.*, p.48
¹⁰³⁴ *Ibid.*, p. 77

Anexo C5 – Sala de paneles de *Kelmscott Manor*¹⁰³⁵

Anexo C6 – Dormitorio de William Morris en *Kelmscott Manor*¹⁰³⁶

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 76
¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 75

Anexo C7 - Imagen del estudio de William Morris¹⁰³⁷

Anexo C8 – La casa de la familia Larsson, *Stugan. Lilla Hyttnäs*¹⁰³⁸

¹⁰³⁷WALSDORF, Jack, 'The joy of Hunt: Collecting William Morris', *How we might live: The Vision of William Morris*, University of Mariland Libraries, 2006, [en línea]: <http://www.lib.umd.edu/williammorris/exhibition/12collector.html>, [Consulta: 01 septiembre 2015]

¹⁰³⁸KÖSTER, Hans-Curt. *Op. cit.*, p. 46

Anexo C9 - *Skamvrån (La esquina de castigo).*¹⁰³⁹ (1890- 1899)

Anexo C10- *El lugar de descanso en el salón.* (1980-1899)¹⁰⁴⁰

¹⁰³⁹LARSSON, Carl, *A home*, Edimburgo, Floris Books, 2006, p. 13

¹⁰⁴⁰Ibid., p. 17

Anexo C11 – *Sondagsvila (El descanso dominical)*¹⁰⁴¹. (1900)

Anexo C12 – *La habitación de papá (1890-1899)*¹⁰⁴²

¹⁰⁴¹LARSSON, Carl, et al. *Op. cit.*, p 85

¹⁰⁴²PUVOGEL, Renate. *Op. cit.*, p. 50

Anexo C13 – *La mitad del estudio* (1894)¹⁰⁴³

Anexo C14 - El estudio de Alexandre de Riquer con la decoración de Puig i Cadalfalch¹⁰⁴⁴

¹⁰⁴³KÖSTER, Hans-Curt. *Op. cit.*, p.165

¹⁰⁴⁴DOBLADO, Carolina. Fotografía, 'El estudio de Alexandre Riquer con la decoración de Puig i Cadalfalch', en *Archivos: Diario el País*, 2010, [en línea]: http://elpais.com/diario/2010/12/27/catalunya/1293415639_740215.html, [Consulta: 08 Agosto 2015]

Anexo C15 – C16 – La Familia de Alexandre Riquer en su estudio¹⁰⁴⁵

¹⁰⁴⁵MUSEU D'HISTÒRIA DE BARCELONA. *En Altura i senderes: Verdaguer i Maragall diuen Barcelona..* en Museu d'Història de Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 2015, [en línea]: <http://www.bcn.cat/museuhistoriaciutat/verdaguermaragall/dos.html>, [Consulta: 29 Agosto 2015]

Anexo D1- Diseño en papel *Trellis*¹⁰⁴⁶ (1864)

¹⁰⁴⁶VAN ZANDT, Eleanor. *Op. cit.*, p. 11

Anexo D1- *Crysanthemum*¹⁰⁴⁷ (1877)

Anexo D2 - Tapiz: *Cabbage and vine*¹⁰⁴⁸ (1879)

¹⁰⁴⁸POULSON, Christine. *The art of...*, p. 62

Anexo D3 - Tapiz: *Woodpecker*¹⁰⁴⁹ (1885)

Anexo D4 – Äppelskörd (*La cosecha de manzana*) (1904)¹⁰⁵⁰

¹⁰⁵⁰KÖSTER, Hans-Curt. *Op. Cit.*, p. 97

Anexo D5 – *Ulf* (1899)¹⁰⁵¹

¹⁰⁵¹GUNNARSSON, Torsten.*Op. cit.*, p. 66

Anexo D5 - *Idyll (Idilio)* (1901)¹⁰⁵²

¹⁰⁵²LARSSON, Carl. *Larssons*. Königstein, Langewiesche, 2006, p. 79

Anexo D6 - *Farfar (El abuelo paterno)* (1909)¹⁰⁵³

¹⁰⁵³LARSSON, Carl. *A Family. Paintings of a Bygone age*. Edimburgo, Floris Books, 2007, p. 21

Anexo D6 - *Tupplur i det gröna (Siesta en la naturaleza)* (1897)¹⁰⁵⁴

¹⁰⁵⁴KÖSTER, Hans-Curt. *Op. Cit.*, p. 105

Anexo D7 – *Paisaje* (1890-1900)¹⁰⁵⁵

¹⁰⁵⁵RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. 'Paisaje', 1890-1900, en *Museo Nacional d'Art de Catalunya*, 2015, [en línea]: <http://museunacional.cat/es/colleccio/composicion-con-ninfa-alada-soplando-entre-can-as/alexandre-de-riquer/029521-000>, [Consulta: 28 Agosto 2015]

Anexo D8 - *Composición con motivos vegetales japonizantes*¹⁰⁵⁶

¹⁰⁵⁶RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. 'Composición con motivos japonizantes', en *Museo Nacional d'Art de Catalunya*, 2015, [en línea]: <http://museunacional.cat/es/colleccio/composicion-con-motivos-vegetales-japonizantes/alexandre-de-riquer/029520-000>, [Consulta: 27 Agosto 2015]

Anexo D8 - Composición con motivos vegetales japonizantes¹⁰⁵⁷

¹⁰⁵⁷RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. 'Composición con motivos japonizantes', en *Museo Nacional d'Art de Catalunya*, 2015, [en línea]: <http://www.museunacional.cat/es/colleccio/composicion-con-motivos-vegetales-japonizantes/alexandre-de-riquer/029523-000>, [Consulta: 27 Agosto 2015]

Anexo D9 – *Crisantemes (Crisantemos)*¹⁰⁵⁸

Anexo D10 - *Pinos de Mallorca*¹⁰⁵⁹

¹⁰⁵⁸TRENC-BALLESTER, Eliseu. Alexandre de Riquer..., p. 196

¹⁰⁵⁹RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. “Pinos de Mallorca” en *Mallorca en pintura*, [en línea]: <http://mallorca-pintada.blogspot.com.es/2013/11/alexandre-de-riquer-ynglada-1856-1920.html>, [Consulta: 19 agosto 2015]

Anexo E1- *The Forest*¹⁰⁶⁰, (1887)

¹⁰⁶⁰MORRIS, William. “*The Forest*”. en *Collection Victoria and Albert Museum*, 1887, [en línea]: <http://collections.vam.ac.uk/item/O89213/the-forest-tapestry-morris-william/>, [Consulta: 16 agosto 2015]

Anexo E2 - *La belle Iseult*¹⁰⁶¹, (1858)

¹⁰⁶¹MORRIS, William. “*La belle Iseult*” en *Tate Museum*, 1858, [en línea]: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/morris-la-belle-iseult-n04999>, [Consulta: 16 agosto 2015]

Anexo E3 - *Kelmscott Manor*¹⁰⁶², (1893)

¹⁰⁶²MORRIS, William. “News from Nowhere”, en *Wikimedia Commons*, 1893, [en línea]: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kelmscott_Manor_News_from_Nowhere.jpg, [Consulta: 18 Agosto 2015]

Anexo E4 - *Rubaiyat of Omar Khayyam*¹⁰⁶³, (1870)

¹⁰⁶³MORRIS, William; BURNE-JONES, Edward. “Rubaiyat of Omar Khayyam”, en *Wikimedia Commons*, 1870, [en línea]: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubaiyat_Morris_Burne-Jones_Manuscript.jpg, [Consulta: 17 Agosto 2015]

Anexo E5 – *The Orchard, o The Seasons*¹⁰⁶⁴, (1890)

Anexo E5 – Poem: *The Orchard* ¹⁰⁶⁵

*Midst bitten mead and acre shorn,
The world without is waste and worn,
But here within our orchard-close,
The guerdon of its labour shows.
O valiant Earth, O happy year
That mocks the threat of winter near,
And hangs aloft from tree to tree
The banners of the Spring to be.*

¹⁰⁶⁴MORRIS, William. 'The Orchard' en *Collection Victoria and Albert Museum*, 1890, [en línea]: <http://collections.vam.ac.uk/item/O72515/the-orchard-the-seasons-tapestry-morris-william/>, [Consulta: 25 Agosto 2015]

¹⁰⁶⁵MORRIS, William. 'The Orchard Poem' en the William Morris Internet Archive: Works, 1890, [en línea]: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1891/bytheway/poems/poem35.htm>, [Consulta: 12 Agosto 2015]

Anexo E6 - *King Arthur and Sir Lancelot*¹⁰⁶⁶, (1862)

¹⁰⁶⁶MORRIS, William. “*King Arthur and Sir Lancelot*”, en *Wikimedia Commons*, 1893, [en línea]: https://en.wikipedia.org/wiki/William_Morris#/media/File:William_Morris_King_Arthur_and_Sir_Lancelot.png, [Consulta: 16 Agosto 2015]

Anexo F1 – *Ulf y Pontus*¹⁰⁶⁷, (1894), *Brita y yo*¹⁰⁶⁸, (1895), *Kari y Kersti*¹⁰⁶⁹, (1898)

¹⁰⁶⁷LARSSON, Carl, *A Family. Paintings of a Bygone Age*. Edimburgo, Floris Books, 2007, p.3

Anexo F2 – *Desayuno debajo del gran abedul*¹⁰⁷⁰, (1890-1899)

Anexo F3 – *Pescando cangrejos*¹⁰⁷¹, (1890-1899)

¹⁰⁷¹LARSSON, Carl, *A Home. Paintings ...*, p. 29

Anexo F4 – Prinsessan Vår. (*Nuestra Princesa*)¹⁰⁷², (1898)

Anexo F5- *Manzano en flor*¹⁰⁷³, (1894)

Anexo F6 – Azalea¹⁰⁷⁴

Anexo F6 – Autorretrato¹⁰⁷⁵

Anexo G1- *Patos* (1890)¹⁰⁷⁶

¹⁰⁷⁶TRENC-BALLESTER, Eliseu. Alexandre de Riquer..., p. 62

Anexo G2 - Composición ninfa alada soplando entre cañas¹⁰⁷⁷ (1887)

¹⁰⁷⁷RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. 'Composición ninfa alada soplando entre cañas', 1887 en *Museo Nacional d'Art de Catalunya*, 2015, [en línea]: <http://museunacional.cat/es/colleccio/composicion-con-ninfa-alada-soplando-entre-canas/alexandre-de-riquer/029521-000>, [Consulta: 22 agosto 2015]

Anexo G2 - Composición con ninfa alada ante la salida del sol¹⁰⁷⁸ (1887)

¹⁰⁷⁸RIQUER I YNGLADA, Alexandre de.' Composición con ninfa alada ante la salida del sol', 1887 en *Museo Nacional d'Art de Catalunya*, 2015, [en línea]: <http://museunacional.cat/es/colleccio/composicion-con-ninfa-alada-soplado-entre-canass/alexandre-de-riquer/029521-000>, [Consulta: 22 agosto 2015]

Anexo G3 – Plafones decorativos de las cuatro estaciones. *Primavera*¹⁰⁷⁹(1897)

Anexo G3 – Plafones decorativos de las cuatro estaciones. *Tardor*¹⁰⁸⁰, (1897)

Anexo G4 - *La llegada de Merlín buscando a Viviana en el bosque encantado*¹⁰⁸¹

¹⁰⁸¹TRENC-BALLESTER, Eliseu. Alexandre de Riquer..., p. 187

Anexo G4 - Sant-Jordi – (1904)¹⁰⁸²

¹⁰⁸²RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. 'Sant-Jordi', 1904, en *Museo del Modernismo en Barcelona*, 2015, [en línea]: <http://www.mmbcn.cat/es/dia-de-sant-jordi/>, [Consulta: 20 agosto 2015]

Anexo G5- Cartel 3ª Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas¹⁰⁸³ (1896)

¹⁰⁸³RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. 'Cartel 3ª Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas', 1896 en *Museo Nacional d'Art de Catalunya*, 2015, [en línea]: <http://www.museunacional.cat/ca/colleccio/3ra-exposicion-de-bellas-artes-e-industrias-artisticas/alexandre-de-riquer/000455-c>, [Consulta: 25 agosto 2015]

Anexo G6 – Ex-libris de A. de Riquer y Palau¹⁰⁸⁴ (1904)

Anexo G6 – *Ex-libris Macario Fau*¹⁰⁸⁵,(1902)

¹⁰⁸⁴RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. 'Ex libris A de Riquer y Palau', en *Museo Nacional d'Art de Catalunya*, 1904, [en línea]: <http://museunacional.cat/es/colleccio/ex-libris-de-riquer-y-palau/alexandre-de-riquer/163876-g>, [Consulta: 25 agosto 2015]

¹⁰⁸⁵RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. 'Ex libris Macario Fau', en *Museo Nacional d'Art de Catalunya*, 1902 [en línea]: <http://www.museunacional.cat/ca/colleccio/ex-libris-macario-fau/alexandre-de-riquer/163877-g>, [Consulta: 25 agosto 2015]

Anexo: textos literarios

Anexo 1 - *Hopes and Fears of Art*¹⁰⁸⁶

But to me, and I hope to you, Art is a very serious thing, and cannot by any means be dissociated from the weighty matters that occupy the thoughts of men; and there are principles underlying the practice of it, on which all serious-minded men, may--nay, must-- have their own thoughts. It is on some of these that I ask your leave to speak, and to address myself, not only to those who are consciously interested in the arts, but to all those also who have considered what the progress of civilisation promises and threatens to those who shall come after us: what there is to hope and fear for the future of the arts, which were born with the birth of civilisation and will only die with its death--what on this side of things, the present time of strife and doubt and change is preparing for the better time, when the change shall have come, the strife be lulled, and the doubt cleared: this is a question, I say, which is indeed weighty, and may well interest all thinking men.[...]

Against these gains we must, I am very sorry to say, set the fact not easy to be accounted for, that the rest of the civilised world (so called) seems to have done little more than stand still in these matters; and that among ourselves these improvements have concerned comparatively few people, the mass of our population not being in the least touched by them; so that the great bulk of our architecture--the art which most depends on the taste of the people at large--grows worse and worse every day. [...]

Meanwhile, if these hours be dark, as, indeed, in many ways they are, at least do not let us sit deedless, like fools and fine gentlemen, thinking the common toil not good enough for us, and beaten by the muddle; but rather let us work like good fellows trying by some dim candle-light to set our workshop ready against to-morrow's daylight--that to-morrow, when the civilised world, no longer greedy, strifeful, and destructive, shall have a new art, a glorious art, made by the people and for the people, as a happiness to the maker and the user.[...]

¹⁰⁸⁶MORRIS, William. 'Hopes and Fears of Art. The art of people' en *The William Morris Internet Archive: Works*, cap. 2 1879, [en línea]: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter2.htm>, [Consulta: 14 agosto 2015]

Anexo 2A - *The Ideal Book*¹⁰⁸⁷

A work on Art, I think, bears less of ornament than any other kind of book (NON BIS IN IDEM is a good motto); again, a book that must have illustrations, more or less utilitarian, should, I think, have no actual ornament at all, because the ornament and the illustration must almost certainly fight. Still, whatever the subject-matter of the book may be, and however bare it may be of decoration, it can still be a work of art, if the type be good and attention be paid to its general arrangement. [...]

In fact a book, printed or written, has a tendency to be a beautiful object, and that we of this age should generally produce ugly books, shows, I fear, something like malice prepense - a determination to put our eyes in our pockets wherever we can. [...]

Before I finish this section I should like to say a word concerning large paper copies. I am clean against them, though I have sinned a good deal in that way myself, but that was in the days of ignorance, and I petition for pardon on that ground only. If you want to publish a handsome edition of a book as well as a cheap one, do so; but let them be two books, and if you (or the public) cannot afford this, spend your ingenuity and your money in making the cheap book as sightly as you can. [...]

Anexo 2B - *The Ideal Book*¹⁰⁸⁸

So far, then, I have been speaking of books whose only ornament is the necessary and essential beauty which arises out of the fitness of a piece of craftsmanship for the use which it is made. But if we get as far as that, no doubt from such craftsmanship definite ornament will arise, and will be used, sometimes with wise forbearance, sometimes with prodigality equally wise. Meantime, if we really feel impelled to ornament our books, no doubt we ought to try what we can do; but in this attempt we must remember one thing, that if we think the ornament is ornamentally a part of the book merely because it is printed with it, and bound up with it, we shall be much mistaken. The ornament must form as much a part of the page as the type itself, or it will miss its mark, and in order to succeed, and to be ornament, it must submit to certain limitations, and become architectural; a mere black and white picture, however interesting it may be as a picture, may be far from an ornament in a book; while on the other hand, a book ornamented with pictures that are suitable for that, and that only, may become a work of art second to none, save a fine building duly decorated, or a fine piece of literature. [...]

¹⁰⁸⁷MORRIS, William. 'The Ideal Book, *Transactions of the Bibliographical Society*' en *The William Morris Internet Archive: Works*, 1893, [en línea]: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1893/ideal.htm>, [Consulta: 09 agosto 2015]

¹⁰⁸⁸Idem.

These two latter things are, indeed, the only absolutely necessary gift that we should claim of art. The picture-book is not, perhaps, absolutely necessary to man's life, but it gives us such endless pleasure, and is so intimately connected with the other absolutely necessary art of imaginative literature that it must remain one of the very worthiest things towards the production of which reasonable men should strive. [...]

Anexo 3A William Morris - *The Lesser Arts of Life*¹⁰⁸⁹

The Greater Arts of Life, what are they? Since people may use the word in very different senses, I will say, without pretending to give a definition, that what I mean by an art is some creation of man which appeals to his emotions and his intellect by means of his senses. All the greater arts appeal directly to that intricate combination of intuitive perceptions, feelings, experience, and memory which is called imagination. All artists, who deal with those arts, have these qualities superabundantly, and have them balanced in such exquisite order that they can use them for purposes of creation. [...]

Here, then, we have two kinds of art: one of them would exist even if men had no needs but such as are essentially spiritual, and only accidentally material or bodily. The other kind, called into existence by material needs, is bound no less to recognize the aspirations of the soul and receives the impress of its striving towards perfection. If the case be as I have represented it, even the lesser arts are well worthy the attention of reasonable men, and those who despise them must do so either out of ignorance as to what they really are, or because they themselves are in some way or other enemies of civilization, either outlaws from it or corrupters of it. [...]

Anexo 3B- *The Arts and Crafts Today*¹⁰⁹⁰

"Applied Art" is the title which the Society has chosen for that portion of the arts which I have to speak to you about. What are we to understand by that title? I should answer that what the Society means by applied art is the ornamental quality which men choose to add to articles of utility. Theoretically this ornament can be done without, and art would then cease to be "applied" - would exist as a kind of abstraction, I suppose. [...]

Now I say without hesitation that the purpose of applying art to articles of utility is twofold: first, to add beauty to the results of the work of man, which would otherwise be ugly; and secondly, to add pleasure to the work itself, which would otherwise be painful and disgusting. [...]

¹⁰⁸⁹MORRIS, William. 'The Lesser Arts of Life' en *The William Morris Internet Archive: Works*, 1882, [en línea]: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/life1.htm>, [Consulta: 16 agosto 2015]

¹⁰⁹⁰MORRIS, William. 'The Arts and Crafts Today' en *The William Morris Internet Archive: Works*, cap. 2 1889, [en línea]: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter2.htm>, [Consulta: 17 agosto 2015]

To apply art to useful wares, in short, is not frivolity, but a part of the serious business of life. [...]

Therefore..., I must turn from the great body of men who are producing utilities, and who are debarred from applying art to them, to a much smaller group, indeed a very small one. I must turn to a group of men who are not working under masters who employ them to produce for the world-market, but who are free to do as they please with their work, and are working for a market which they can see and understand, whatever the limitations may be under which they work: that is, the artists. [...]

We artists of to-day are not so happy as to share fully in this apprenticeship: we have to spend the best part of our lives in trying to get hold of some "style" which shall be natural to us, and too often fail in doing so; or perhaps oftener still, having acquired our "style," that is, our method of expression, become so enamoured of the means, that we forget the end, and find that we have nothing to express except our self-satisfaction in the possession of our very imperfect instrument; so that you will find clever and gifted men at the present day who are prepared to sustain as a theory, that art has no function but the display of clever executive qualities, and that one subject is as good as another. [...]

Anexo 4A - Hopes and Fears¹⁰⁹¹

At any rate let us count our gains, and set them against less hopeful signs of the times. In England, then--and as far as I know, in England only--painters of pictures have grown, I believe, more numerous, and certainly more conscientious in their work, and in some cases--and this more especially in England--have developed and expressed a sense of beauty which the world has not seen for the last three hundred years. This is certainly a very great gain, which is not easy to over-estimate, both for those who make the pictures and those who use them. [...]

Anexo 4B - The Defense of Guenevere¹⁰⁹²

Versos 1- 25

*But, knowing now that they would have her speak,
She threw her wet hair backward from her brow,
Her hand close to her mouth touching her cheek,*

*As though she had had there a shameful blow,
And feeling it shameful to feel ought but shame
All through her heart, yet felt her cheek burned so,*

¹⁰⁹¹ MORRIS, William. 'Hopes and Fears of Art. The art of people.' en *The William Morris Internet Archive: Works*, cap. 2 1879, [en línea]: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter2.htm>, [Consulta: 14 agosto 2015]

¹⁰⁹² MORRIS, William. 'The Defense of Guenevere' en *The William Morris Archive*, 1858, [en línea]: <http://morrisedition.lib.uiowa.edu/defencetext.html>, [Consulta: 16 agosto 2015]

*She must a little touch it; like one lame
She walked away from Gauwaine, with her head
Still lifted up; and on her cheek of flame*

*The tears dried quick; she stopped at last and said:
"O knights and lords, it seems but little skill
To talk of well-known things past now and dead.*

*"God wot I ought to say, I have done ill,
And pray you all forgiveness heartily!
Because you must be right, such great lords; still*

*"Listen, suppose your time were come to die,
And you were quite alone and very weak;
Yea, laid a dying while very mightily*

*"The wind was ruffling up the narrow streak
Of river through your broad lands running well:
Suppose a hush should come, then some one speak:*

*"One of these cloths is heaven, and one is hell,
Now choose one cloth for ever; which they be,
I will not tell you, you must somehow tell*

"Of your own strength and mightiness; here, see! [...]

Versos 26-45

*Yea, yea, my lord, and you to ope your eyes,
At foot of your familiar bed to see*

*"A great God's angel standing, with such dyes,
Not known on earth, on his great wings, and hands,
Held out two ways, light from the inner skies*

*"Showing him well, and making his commands
Seem to be God's commands, moreover, too,
Holding within his hands the cloths on wands;*

*"And one of these strange choosing cloths was blue,
Wavy and long, and one cut short and red;
No man could tell the better of the two.*

*"After a shivering half-hour you said:
'God help! heaven's colour, the blue;' and he said, 'hell.'
Perhaps you then would roll upon your bed,*

*"And cry to all good men that loved you well,
'Ah Christ! if only I had known, known, known;'
Launcelot went away, then I could tell,*

*"Like wisest man how all things would be, moan,
And roll and hurt myself, and long to die,
And yet fear much to die for what was sown.[...]*

Versos 93-111

So day by day it grew, as if one should

*"Slip slowly down some path worn smooth and even,
Down to a cool sea on a summer day;
Yet still in slipping there was some small leaven*

*"Of stretched hands catching small stones by the way,
Until one surely reached the sea at last,
And felt strange new joy as the worn head lay*

*"Back, with the hair like sea-weed; yea all past
Sweat of the forehead, dryness of the lips,
Washed utterly out by the dear waves o'ercast,*

*"In the lone sea, far off from any ships!
Do I not know now of a day in Spring?
No minute of the wild day ever slips*

*"From out my memory; I hear thrushes sing,
And wheresoever I may be, straightway
Thoughts of it all come up with most fresh sting:*

*"I was half mad with beauty on that day,
And went without my ladies all alone,
In a quiet garden walled round every way;[...]*

Anexo 4C- Alexandre Riquer - la revista *The Studio* (Vol. XIX, April 1900) ¹⁰⁹³

' a journey that fixed my present theory of art. It was then that English art revealed itself to me in all the strength of its deep rooted personality. After I had been admiring the Old Masters at the galleries the Modern Masters stood before me as strong as ever, and with all their profound knowledge of their art —Burne-Jones, Millais, Moore, and, above all to me, Dante Gabriel Rossetti, blazing like a sunflower of poetry, reflecting and reproducing absolute beauty. And then, outside the galleries, there were Aubrey Beardsley's Avenue Theatre poster on the walls of the streets and of

¹⁰⁹³BALLESTER, Eliseu Trenc; YATES, Alan. *Op. cit.*, pp. 109-110

the Underground railway stations, his Yellow Book cover in the booksellers' windows, Hardy's 'Gaiety Girl' at the theatre doors, the first number of The Studio on the bookstalls. I was dazzled by the brilliance of schemes of art that responded to my own ideas, as well as by the originality and richness of the creations of industrial art due to the genius of William Morris. I picked up what I could from all this, and carefully wrote down my impressions of it all, for I meant to proclaim these hitherto unknown glories in Catalonia.

Especialment I vaig portar amb mi la primera revista de The Studio, i em vaig sentir orgullós del fet que, quan en altres llocs que ara amb gran entusiasme segueixen cada manifestació d'Art Modern, hi havia encara una gairebé completa ignorància d'aquesta magnífica revista, que té artistes de Barcelona entre els seus primers subscriptors.

Anexo 4D - Alexandre de Riquer, Escalibor, Versió en prosa de Jordi Lladó, català¹⁰⁹⁴

La nau de Salomó quieta va quedar-se i hi entrà com s'entra al temple de Déu omnipotent, entre dracs alats que la fosca confon. La rica escalinata, dessota tàlem, conduí el pas del cavaller: sobre l'ample pit la noble testa inclinà, i amb el front descobert, sense armes, reverent, passà serenament a la sala veïna. En un gran llit d'ivori, guarnit de pedreries, sota dosser d'ermeni columnejat d'or fi, va veure, sorprenent-se, sobre l'esplèndid blanc del lli del cobertor, l'espasa santa que el qui la toca mata, i si no mata encanta. Amb caràcters hebraics, en la creuera d'or portava escrit el nom: Escalibor. Figures cisellades n'adornen l'empuñadura amb l'art més exquisit, buidades d'or en bloc, meravellosa obra que fines mans de fades llauraren en atorgar-li dons; arreu deixa fluir la bella fantasia que ordena el llambregar de rica pedreria, i forma amb esplendor un nimbe lluminós, raig puríssim.[...]

S'alçaren catedrals: les voltes enlairades semblaven les boscúries de branques enllaçades al cim de l'alta nau, i els finestrals s'obrien amb aures radiants que els vitrallers volien, com la llum d'or que passa fullatges verdejants venint des del cel blau; i amb formes enigmàtiques de místiques figures, com apareguts venint de les altures, tenen per la fe un himne, el més suau. I la bellesa fervent que somniaren, d'essències exquisides, de més gentil puresa, de sens igual figura, al bosc la manllevaren els capitells, les gàrgoles, la clau de l'alta volta, el fris més delicat, la forma més resolta, la línia dolça i pura: amb marbre o pedra dura, enamorats artistes d'aquell fullatge humil, l'eternitzaren amb llur art subtil.

Formaren els retaules i el tron del Senyor va alçar-se com selva buidada en un bloc d'or; les eures s'enfilaven i la col es desclòia formant un capitell que tenia per collar la llaçada estreta del clavell bordissenc; els trèvols s'enllaçaren pels frisos, la falguera dibuixà un bell motiu i els morritorts i els créixens, cenyiren, per formar-li un

¹⁰⁹⁴CERDÀ I SURROCA, M.A. et al. (coords.) *Op. cit.*, pp. 127-131

niu, el bell Anyell de Pasqua. I l'ornament, més ric que esmalts i pedreria, fou sempre extret del bosc, allà on la fantasia poética exalça els creadors sincers: movent-se els encensers, com oració en cercle dins de la boira mística, s'eixamplà el vol del Sant Sagrari en blava nuvolada, l'alè de la resina gronxant en la foscor verge perfum que al bosc manllevava per fer-ne espirals d'or. [...]

Art, tradició, llegenda, és tot Escalibor, amb la fulla flamígera, i la seva creu d'or; art gòtic somniador, llegendes somniades, missals policromats en la pau d'una cel·la, i tu, Evangeliari, finíssim llibre d'hores, amb devoció besat de Griselda i Ginebra; bandes d'or treballades sota les gelosies que en terminar la festa ostenta el campió: divises enriquides d'esmalts i pedreries que en la lluita enalteixen el cor del vencedor, trenes d'or que s'esbullen des d'un finestral en nit de lluna, bella escala que envien des de dalt per conduir l'amant als braços de l'amada. [...]

Anexo 4D - Alexandre De Riquer, *Excalibur*, Prosificación de Jaime D. Parra. Traducción al castellano¹⁰⁹⁵

Quieta ya la nave, en ella se adentraba como en un templo del Omnipotente: entre dragones alados en la oscuridad difusos, por la rica y severa escalinata, bajo palio, condujo sus pasos el caballero. Sobre el fornido pecho la noble cabeza inclinó y con la frente descubierta, reverente, desarmado, cruzó serenamente a la estancia contigua. Allí, sobre un lecho de marfil, ornado de pedrerías, bajo un dosel de armiño, sostenido por columnas de oro fino, descubrió con sorpresa, sobre el blanco lino, la espada santa que a quien toca lo mata; y a quien no, lo encanta. Espada con caracteres hebraicos, que en la cruz de la empuñadura llevaba escrito su nombre: Excalibur. Figuras cinceladas adornan el pomo con el arte más exquisito, talladas en oro en bloque, obra maravillosa, que finas manos de hadas labraron para otorgarles sus dones. Todo deja fluir la bella fantasía que ordena la visión de la rica pedrería, y forma con su esplendor un nimbo luminoso, que lanza un rayo purísimo, deslumbrante, prestigioso. [...]

[...]Se alzaron catedrales con bóvedas elevadas que parecían boscajes de ramas entrelazadas en la cima de la alta nave y los ventanales se abrían con auras radiantes que los vidrieros admiraban como la luz de oro que atraviesa verdes follajes y desde el cielo azul forma místicas figuras que como aparecidos viniendo de las aturas ofrecían la fe un himno, el más suave. Y la belleza del bosque, la más gentil pureza, sin igual finura, la recibieron los capiteles, las gárgolas, la clave de la bóveda, el friso más delicado, la forma más resuelta, la línea dulce y pura: con mármol o piedra dura; enamorados artistas de aquella vegetación humilde eternizaron con su arte sutil esencias exquisitas de la intimidad del bosque.

¹⁰⁹⁵Ibid., pp. 122-124

Formaron los retablos y el trono del Señor se alzó como selva vaciada en un bloque de oro; las hiedras treparon y la col se entreabría formando un capitel que por collar tenía un estrecho lazo del clavel silvestre; los tréboles

Se enlazaban por los frisos, el helecho dibujaba un hermoso motivo y los mastuerzos y los berros lo ciñeron y lo rodearon como para construir un lecho al hermoso Cordero Pascual. Y el adorno más rico que los diamantes la pedrería fue siempre extraído del bosque, donde la fantasía poética exaltara a los creadores auténticos, siendo medio de expresión: moviéndose los incensarios dentro de la niebla mística alzaban la oración en círculos, ensanchaban el vuelo del Santo Sagrario en nubes azuladas, y el aliento de la resina meciéndose en la oscuridad, elevaba aquel perfume virgen que el bosque prestaba para convertirse en espirales de oro. [...]

En aquel oro tan tenue del cielo otoñal filtrándose entre ramas y frondosidades soberbias, un caballero santo acerca sus labios al agua transparente de la fontana que brota bajo un álamo alzado como el más puro cristal, bajo la sombra radiante que transforma la luz, y entre la verde claridad que tiembla en las hierbas, ve la sonrisa de una ninfa entre los lirios en flor: Mirilla sonriente, Parsifal lleno de amor.

Allende, qué florecer para encerrar en un palacio a dos enamorados. Qué inmensa pureza en un susurro de vida de dos corazones entrelazados. Cuántas corolas embriagadas abriéndose en la espesura del bosque y qué trinar de alondras, qué acentos luminosos, qué zumbido de insectos sobre los ramajes, qué flores colosales, qué batir de alas temblorosas, cómo despliegan sus galas. Es el Caballero puro, Redentor del Santo Graal, que al ver por primera vez la añorada y triste pareja, exclama: «¿Dónde antes la vi?» Son las lágrimas de Mirilla cuando Parsifal se va. [...]

Arte, tradición, leyenda: todo esto es Excalibur con la hoja flamígera y con su cruz de oro; arte gótico soñador, leyendas vivenciadas, misales policromados en la paz de una celda y tú, Evangeliario, finísimo libro de horas, con devoción, besado por Ginebra o Griselda; bandas de oro trabajadas bajo las celosías, que al finalizar la gesta ostenta el campeón; divisas enriquecidas con esmaltes y pedrerías, que en la lucha enaltecen el corazón del vencedor; trenzas de oro, que se enredan cayendo desde un ventanal en una noche de luna clara, bella escala que descuelgan desde lo alto para conducir al amante a los brazos de la amada. [...]

Anexo 4E- Carl Larsson – *Jag (Yo)*¹⁰⁹⁶

[...] När sommaren un kom blev jag högtidligt inbjuden av Skånberg att på hans räkning vistas med honom i Barbizon, vilket jag tacksamt kunde emottaga. Ity Skånberg hörde till dem som målade och sålde. Där målade jag det lilla porträttet, som genom donation – till min förtvivlan – nu hänger påNationalmuseum. Naturligtvis hade jag också här med mig ”stockar” .

Som det på ”Maison Gerand” var fullt med pensionärer blev jag inhyst hos en ensam gammal bonde i närheten. Där upplevde jag för första gången i mitt liv ”landets” frid och lycka. Bonden var dagen lång ute på fälten och jag njöt ensam och ostörd ensamhetens ljuvlighet. Rummet var stort och vitstruket, med endast en stol och bord, sängen samt en avprästen välsignad liten kvist som satt i en liten skål med vatten, och hängde så ensamt och högtidligt på den annars helt tomma vita väggen. Jag vet att jag knäppte mina händer och tackade Gud.

Jorddoften berusade mig, bondinstinkten väcktes hos ätt lingen av bondstam. Fågelkvittret i trädgården utanför det öppna fönstret hänförde mig. Milda fläktar smekte det borttappade fårets lugg, där han satt vid bordet med näsan hängande över ritstockarna. Det var besatta teckningar till Djurclous ”Svenska Folksagor”; jag som knappast settwen svensk bonde eller ett svenskt landskap . . .

Så vilken rustik glädje vid måltiderna med de övriga, vi och landets barn.

Litet målade jag väl också; en grupp tistlar, partier ur Fontainebleauskogen, slättens lointainer. [...]

[...] Cuando llegó el verano, fui invitado ceremoniosamente por Skånberg a quedarme en Barbizon , con los gastos a su cargo, lo cual yo podía aceptar con gratitud , ya que Skånberg pertenecía al grupo de los que pintaban y vendían. Mientras estuve allí, pinté el pequeño retrato que fue donado al Museo Nacional y que ahora cuelga allí, para mi desesperación. Por supuesto que me llevé conmigo mis suministros también.

Ya que la ‘Maison Gerand’ estaba llena de huéspedes, me pusieron con un viejo granjero solitario en la vecindad. Por primera vez, experimenté la paz y la felicidad del campo. Durante todo el día, el agricultor estaba en sus campos, y en la soledad y sin molestias, disfruté de la dicha de la soledad. La habitación era grande y encalada, con sólo una silla y una mesa, la cama , y una pequeña ramita, bendecida por el sacerdote y puesta en un recipiente pequeño con agua, colgado solemnemente por sí sólo en una pared, que de otra manera estaría completamente vacía . Sé que me doblé mis manos y le di gracias a Dios.

El olor de la tierra era embriagador. El instinto agricultor se despertó en la descendencia de los agricultores. El canto de los pájaros en el jardín fuera de la ventana

¹⁰⁹⁶LARSSON, Carl. *Jag, En bok ...*, p 133

abierta me encantó. Las brisas suaves acariciaban el pelo del hijo perdido, donde estaba sentado, a la mesa con su nariz en los suministros para el dibujo. Aquellas eran ilustraciones obsesivas para ‘Cuentos populares de Suecia’ de Djurclous, hechas por mí, que casi nunca había visto a un granjero sueco o un paisaje sueco.

De esta manera que alegría rústica durante las comidas junto con otros, nosotros y los hijos de esta tierra.

Supongo que también pinté un poco, un grupo de cardos, partes del bosque de Fontainebleau, las llanuras distantes. [...]

Anexo 4F - Åt solsidan (En el lado soleado) ¹⁰⁹⁷

En Stugugris.

En stugugris, det är hvad jag är. Nog älskar också jag Guds fria natur, visserligen, men har jag någon gång kommit ut på vägar och stigar så är det dock, som om det satt en snara fäst vid ena foten, som någon därhemma satt och drog i; och när jag, såsom nu, sitter inkilad mellan möblerna och väggarna i mitt lilla läsrum, så stånkar jag förnöjd och säger filosofiskt » borta är bra, men hemma är bäst».

När jag är för dum för att finna en tanke till en stor och pröfvande målning ller är för lat och energilös för att utföra en sådan tanke, så i itter jag mig j ett hörn här, i ett hörn där, och målar af, på små papperslappar, hustru, barn och väggar.

Oftast är det en blomma som först får makt med mig, och jag får ej ro i min själ innan jag målat af henne; händelsevis kommer en barnunge och så hugger jag den i förbifarten – och så är taflan färdig.

Efter en tid af någon kraftutveckling på större dekorativa arbeten var jag en ovanligt lång tid förblifven i ett sådant där lojhetstillstånd – och detta är verkligen icke mitt normala, ty då får jag ondt i alla leder, är grinig och saknar aptit – så slog jag näfven plötsligt i bordet och röt till alla och saknar aptit – så slog jag näfven plötsligt i bordet och röt till alla familjemedlemmarnas fasa: »Nu ska jag, ta mej f-n, måla en ny hemserie!

Det gjorde jag också! – ty så pass karl är jag! – och här är den.

Men aldrig, hör: aldrig var det min mening att den skulle komma under dina ögon, älskade läsare, på sin höjd var den ämnad för exporten på utlandet, utan det beror på att förläggaren – Gusigne honom i alla fall! – fick se lapparna, blef synbarligen betagen i dem. Hans barn tjöto ned, och jag noterade en liten glädjetår i hans hustrus ena öga ... och jag måste göra en bok igen, Gud nåde mig. (Jag undrar om inte jag nissbrukar Guds namn litet för mycket!)

¹⁰⁹⁷ LARSSON, Carl. Åt solsidan: En ..., p. 3

Jag sprattlade emot, men man sade, att det lär finnas folk som glädja sig åt det, och då så ...

Säg gärna: är han här nu igen!» Käre, låt då bara bli att köpa den dyra boken, hindra blott inte andra att göra det.

Du, som köpt boken, slå dig ner framför brasan och lät mig prata. Du får ingenting säga, bara tänka. Knappt det. [...]

Un cerdo de casa.

Un cerdo de casa, eso es lo que soy. Me encanta la naturaleza de Dios, sin duda, pero si alguna vez salgo por carretera y caminos es como si me pusieran un lazo unido a un pie, como si alguien estuviera sentado en su casa tirando hacia adentro; y cuando, como ahora, estoy sentado encajado entre muebles y paredes en mi pequeña sala de lectura, digo filosóficamente ‘viajar es bueno, pero estar en casa es mejor’.

Cuando estoy demasiado estúpido para tener una idea de un gran cuadro o estoy demasiado perezoso o con poca energía para llevar a cabo tal pensamiento, me siento en una esquina aquí, una esquina allí, y pinto, en un pequeño bloc de notas, a la esposa, a los hijos y las paredes. Por lo general, es una flor la que se impone en mí, y no me hayo paz en mi alma hasta que la haya pintado; a veces un niño se introducido en el motivo - y el cuadro está terminado.

Después de un tiempo de enfocar mis fuerza en un gran trabajo decorativo, normalmente estuve durante mucho tiempo en un estado de pereza - y esto realmente no es normal en mí, porque entonces me siento mal en todas las articulaciones, estoy de mal humor y sin apetito - por eso de repente pego mi puño en la mesa y gritaba asustando a todos los miembros de la familia ‘Ahora, maldita sea, voy a pintar una nueva serie de la casa!’

¡Y eso hice lo hice! – ¡soy ese tipo de hombre! - y aquí está. Pero nunca, escuche, nunca fue mi intención que se hallara ante vuestros ojos, querido lector, como mucho estaba destinado a la exportación al extranjero, pero la editorial - bendita sea - cuando vio los cuadros se enamoró visiblemente de ellos. Sus hijos se quejaban, y me di cuenta de una pequeña lágrima de alegría en los ojos de su esposa... y tengo que hacer un libro de nuevo, Dios me ayude. (Me pregunto si abuso del nombre de Dios usándolo demasiado!) Me resistía, pero dijeron que habría gente que se alegraría en ello, y entonces...

Diga por favor: ‘otra vez está aquí?’ Querido, ¡sólo deje que compren el libro caro, no impida que otros lo compren! Usted que compró el libro, siéntese junto al fuego y déjeme hablar. Usted no puede decir nada, sólo pensar. Y ni apenas eso. [...]

Anexo 5A- The Beauty of Life¹⁰⁹⁸

Most people live as if the beauty of life were irrelevant or an unaffordable luxury, whereas art and beauty in the widest sense, are vital elements in the life Nature intended us to lead. [...]

The lack of art, or rather the murder of art, that curses our streets from the sordidness of the surroundings of the lower classes, has its exact counterpart in the dulness and vulgarity of those of the middle classes, and the double-distilled dulness, and scarcely less vulgarity of those of the upper classes. [...]

The greatest foe to art is luxury, art cannot live in its atmosphere. [...]

The danger is that the present course of civilisation will destroy the beauty of life.[...]

So much is now known of the periods of art that have left abundant examples of their work behind them, that we can judge of the art of all periods by comparing these with the remains of times of which less has been left us; and we cannot fail to come to the conclusion that down to very recent days everything that the hand of man touched was more or less beautiful: so that in those days all people who made anything shared in art, as well as all people who used the things so made: that is, all people shared in art. [...]

We must work towards an art made by the people for the people as a joy for the maker and the user. [...]

You cannot educate, you cannot civilise men, unless you can give them a share in art. [...]

If you want a golden rule that will fit everybody, this is it: have nothing in your houses which you do not know to be useful or believe to be beautiful. [...]

Beauty, which is what is meant by art, using the word in its widest sense, is, I contend, no mere accident to human life, which people can take or leave as they choose, but a positive necessity of life¹⁰⁹⁹. [...]

¹⁰⁹⁸MORRIS, William. 'Hopes and Fears of Art. The Beauty of life.' en *The William Morris Internet Archive: Works*, cap. 3, 1880, [en línea]: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter3.htm>, [Consulta: 01 agosto 2015]

¹⁰⁹⁹*Idem.*

Anexo 5B- Inscription for an Old Bed¹¹⁰⁰

*The wind's on the wold
And the night is a-cold,
And Thames runs chill
'Twixt mead and hill.*

*But kind and dear
Is the old house here
And my heart is warm
Midst winter's harm.*

*Rest then and rest,
And think of the best
'Twixt summer and spring,
When all birds sing
In the town of the tree,
And ye lie in me
And scarce dare move,
Lest the earth and its love
Should fade away
Ere the full of the day.*

*I am old and have seen
Many things that have been;
Both grief and peace
And wane and increase.*

*No tale I tell
Of ill or well,
But this I say:
Night treadeth on day,
And for worst or best
Right good is rest.*

¹¹⁰⁰MORRIS, William. 'Inscription for an Old Bed'. En *Poets' Corner*, Poets' Corner Editorial Staff, 2009, [en línea]: <http://www.theotherpages.org/poems/index.html>, [Consulta: 01 agosto 2015]

Anexo 5C - Ett Hem (Un hogar)¹¹⁰¹

Det är resultatet af detta pysslande med med stugan, jag nu i bild vill visa tor er andra, af hvilka somliga ha större stugor än jag har och sonliga endast luftslott. Det är icke med den fåfänga afsten att visa bara huru jag det, utan det är därför, att jag inbillar mig härvidlag ha gått så förståndigt tillväga, så jag tror det rentaf kan tjäna till – uff, ska jag våga sta att säga ut det- till föredöme- nu är det sagdt! –för många hvilka känna behof af att på ett trefligt sätt ordna sitt hem.

Här är det en stuga, som ej var värd många riksdaler, och möblerna ännu mindre. Restaureringen (jo, det låter!) åstadkoms tack vare rental lifsfarliga hugg ur årliga inkomster, livilka voro ibland si, ibland så. Nu står stugan färdig — tror jag men, kära du, innan du ser dig om där, hör lörs! en liten predikan om konsten i hemmet. Andra har gjort det bättre än jag, men del kan icke tjatas nog om den saken. [...]

Vår tid är en svår tid för en konstnärligt anlagd människa att lefva i. Endera tillämpningen af det praktiska sinnets tråkiga motto: rätl och slätt, e ller också lyxmänniskans smaklösa industrigrannlåt. Fabriken, kasernen, sjukhuset, skolan och herrgården äro lika odrägligt jämnlinierade både ut- och invändigt.

Bonden försöker få det lika ledsamt, han med, fast, lack vare rödfärgen, hans stuga dock blir livad stadsbon med en längtans suck kallar landtlig. Så rätlinieringens motsats: ståndspersonens fånigt upphängda draperier öfver dörrar, i hörn och bakom tailor, dess etagerer och ställ med billig bazarsmörja på, samt konstgjorda blommor med band, damm och mikrober. Tockna lampor och sickna skärmar! Och plysch och kretong! I detta granna skräp och lysande elände sitta nu herre och fru mysande detta säkra löje, som säger, att de till det yttersta lillfredsställt de kraf moderniteten kräfver af samhällets toppar. [...]

Våra bönder och deras kvinnor, livilka förr i tiden sutto om vintern och slöjdade och spunno i stugan, lämnade ej något ur sina händer utan att sätta en konstnärlig och personlig prägel på detsamma.

Den broderade duken låg och doftade rent på det skurade, bastanta, snidade bordet, de snyggt bäddade, väggfasta sängarna med de vackra hemväfda förhängena, de starka stolarna och bänkarna med utskurna stjärnor i ryggarna, bohag och redskap från förfädernas tider, utmärkta med årtal, liksom uppmanande släkten att vara lika solid som de. Öfver allt dessa glada hondniöster af hvilka de llesta för mig äro vida betydelsefullare konstföreteelser än de llesta oljefärgstaflor. Och den ärligt timrade stugan med utsprång och loft, förstugukvist och blyinfattade fönster! [...]

¹¹⁰¹ LARSSON, Carl. *Ett hem* : 24 målningar, en Gothenburg University Library, Estocolmo, Albert Bonniers, 1899, [en línea]: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/37544> , [Consulta: 09 agosto 2015], pp. 2-3

Este el resultado de mi trabajo en la casa de campo, que ahora quiero mostrarles en imágenes, a ustedes cuando algunos tienen cabinas más grandes que la mía, y algunos sólo castillos en el aire. No es por razones de vanidad, sino porque me estoy imaginando tal vez he enfocado un tema demasiado sensible, posiblemente puede servir a alguien - uf, ¿me atrevo a decirlo abiertamente? A servir como modelo - ¡ya está dicho! Para los que sienten la necesidad de poner su casa bonita. Aquí se puede ver una casa que no costó muchas coronas, y los muebles, incluso menos. La restauración (¡ahí sí suena el dinero!) se logró gracias a golpes peligrosos a base de los ingresos anuales, que no siempre eran muchos. Ahora está la casa terminada - creo, pero, querido, antes de verlos a vosotros mismo allí, escuchad un pequeño sermón sobre el arte en el hogar. Otros lo han hecho mejor, pero no se puede repetir lo suficiente. [...]

Nuestros tiempos son difíciles para un hombre que vive artísticamente. O bien para la aplicación de un lema mental que parece en práctica aburrido: recto y sencillo, o son las cosas industriales sin gusto de las personas de lujo. La fábrica, el cuartel, el hospital, la escuela, y la mansión son igualmente intolerables tanto externa como internamente. El granjero tratando de hacerlo lo más triste, sin embargo, con la pintura roja es su cabaña, la convierte en espacio rural idílico y en un suspiro de anhelo. Y lo contrario del estilo sencillo: cortinas ridículas suspendidas sobre las puertas, en las esquinas y detrás de cuadros, enseñando un bazar barato con flores artificiales con las cintas, el polvo y los microbios. ¡Vaya lámparas y pantallas! ¡De felpa y cretona! En estos desechos llamativos y brillantes miseria se sienta ahora señor y señora gozando la promesa que han cumplido con lo que exija la sociedad de las personas finas [...]

Nuestros agricultores y sus esposas, en los días pasados, en el invierno se dedicaban al bricolaje y la artesanía, no dejaban salir nada de sus manos que no tuviera un toque artístico y personal en él.

La tela bordada olía a limpio encima la mesa tallada, todo fregado, las camas bien arregladas con hermosas cortinas hechas en casa, asientos fuertes y bancos tallados con estrellas en sus respaldos, artículos del hogar y herramientas de tiempos ancestrales, marcados con los años, así, animando a la familia para que sea tan fuerte como ellos. En todas partes estos felices objetos tradicionales, que para mí la mayoría son eventos artísticos más importantes que la mayoría de las pinturas. ¡La honorable casa de madera en el campo con protuberancias y buhardilla y el vestíbulo con ventanas! [...]

Anexo 5D - *Ett Hem (Un hogar)* ¹¹⁰²

Men vi skulle ju titta oss omkring i ateliern, vet jag. Du ser ett långt gammal stöddigt bord; det räcker nog genom några århundraden till. På den väldiga karmstolen, som nog har ett par århundraden på nacken, den med, har jag suttit och ritat alla gubbarna till »Sellstedts visor» och Viktor Rydbergs »Singoalla».[...]

Längs panelen går en fris föreställande Frälsarens lif. Det är en bondmålning från Halland, gjord under förra sekelskälet, och framställes alla personerna, utom Christus själf, i den tidens och det länets dräkter. Den har samma ursprungliga naivitet och behag men intresserar mig mera än någon af Giotto's fresker.

Pero deberíamos mirar un poco del estudio. Usted puede ver una mesa muy antigua mesa tallada que probablemente durará probablemente un par de siglos más. En ese enorme sillón de allí, que seguramente tiene una par de cientos de años a sus espaldas, he estado sentado, dibujando todas las ilustraciones para las Baladas de Sehlstedt's y la obra de Vicktor Rydberg, Singoalla [...]

Hay un friso a lo largo de la pared que representa la vida del Salvador. Es una pintura campesina de Halland, realizada hace seguro un siglo y todas las personas, excepto el propio Cristo, llevan la ropa tradicional de la región y de su tiempo. Tiene la misma ingenuidad original y la misma elegancia que los frescos de Giotto, pero despierta en mí un interés más transcendental. [...]

Anexo 5E - Sobre la casa-taller de Alexandre de Riquer

-Según Aurora Bertrana ¹¹⁰³:

L'estudi d'Alexandre de Riquer era per a mi com un temple. Jo hi combregava amb no sé quina mena d'espècie i un fervor constant. Allí les hores es confonien amb els minuts. Jo les vivia com embruixada. La claror suaument grisa que projectaven les pedres de la catedral amaraven l'estudi, els mobles, les pintures, els éssers que, a estones, semblaven irreal.

-Según Eugeni d'Ors ¹¹⁰⁴:

‘en la calle de la Frenería, allí donde la vista de la catedral es más sabrosa, había el único seminario de arte que por mucho tiempo haya conocido Barcelona. Había la casa y el estudio, y la biblioteca, y las colecciones de Alexandre de Riquer, literalmente ofrecidos a cualquier comunidad juvenil, a cualquier estudiosa consulta’.

¹¹⁰² *Ibid.*, pp. 10-11

¹¹⁰³ BERTRANA Aurora, ‘Memòries fins al 1935’ en *Altura i senderes: Verdaguier i Maragall diuen Barcelona*, Museu d'Història de Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 2015, [en línea]: <http://www.bcn.cat/museuhistoriaciutat/verdaguiermaragall/dos.html>, [Consulta: 29 Agosto 2015]

¹¹⁰⁴ TRENC-BALLETER, Elisée. ‘Alexandre de Riquer, ambassadeur...’, p. 321

6A – William Morris – Textos sobre la naturaleza

*The Lesser Arts of Life*¹¹⁰⁵. Lecture, 1882

Lastly, love of nature in all its forms must be the ruling spirit of such works of art as we are considering; the brain that guides the hand must be healthy and hopeful, must be keenly alive to the surroundings of our own days, and must be only so much affected by the art of past times as is natural for one who practises an art which is alive, growing, and looking toward the future. [...]

For everything made by man's hands has a form, which must either be beautiful or ugly; beautiful if it is in accord with Nature. And helps her; ugly if it is discordant with Nature, and thwarts her; it cannot be indifferent. [...]

*Some Hints on Pattern and Design*¹¹⁰⁶. Lecture, 1881

Those natural forms which are at once most familiar and most delightful to us, as well from association as from beauty, are the best for our purpose. The rose, the my, the tulip, the oak, the vine, and all the herbs and trees that even we cockneys know about, they will serve our turn[...]

6B - The Earthly Paradise - April¹¹⁰⁷

*O FAIR midspring, besung so oft and oft,
How can I praise thy loveliness enow?
Thy sun that burns not, and thy breezes soft
That o'er the blossoms of the orchard blow,
The thousand things that 'neath the young leaves grow,
The hopes and chances of the growing year,
Winter forgotten long, and summer near.*

*When Summer brings the lily and the rose,
She brings us fear; her very death she brings
Hid in her anxious heart, the forge of woes;
And, dull with fear, no more the mavis sings.
But thou! thou diest not, but thy fresh life clings
About the fainting autumn's sweet decay,
When in' the earth the hopeful seed they lay. [...]*

*AND now the watery April sun lit up
Upon the fair board golden ewer and cup,*

¹¹⁰⁵MORRIS, William. 'The Lesser Arts ...

¹¹⁰⁶MORRIS, William. 'Some Hints on Pattern and design' en *The William Morris Internet Archive: Works*, 1881, [en línea]: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1881/hints.htm>, [Consulta: 02 agosto 2015]

¹¹⁰⁷MORRIS, William. 'The Earthly Paradise' en *The William Morris Internet Archive: Works*, 1870, [en línea]: <http://morrisedition.lib.uiowa.edu/eptextSPApriltext.html>, [Consulta: 03 agosto 2015]

*And over the bright silken tapestry
The fresh young boughs were gladdening every eye,
And round the board old faces you might see
Amidst the blossoms and their greenery.
So when the flutes were silent, and the birds,
Rejoicing in their flood of unknown words, [...]*

6C – Carl Larsson - Åt solsidan (En el lado soleado)¹¹⁰⁸

Blommorna.

Mening, ordning. Gå till blommorna. På dikesrenen strax utanför min grind har jag mätt ut en kvadratfot såsom observationsbasis, som skall bevisa dig åtminstone ordningen i naturen.

Men den säger nog mycket mera. Har. Ännu ligger snö i backarna och is nere i diket, men på den lilla jordplätten lyser diskret, midt i den askgåra vinterhalmen, en liten, noppig Jjusviolett blomma. Jag vet aldrig hvad hon heter, men så'nt bryr jag mig icke om, lika litet som jag bryr mig om hvad människorna heta.

Da'n därpå lyser i hörnan af den Iilla arealen två solstrålar, två tussilago. Så gå de sin väg och den lilla violetta bleknar också, ehuru hon är seg, och snart synas i de förras ställe smultronblommor och en gul en, samt sju, åtta olika gräsarter; ås dö de och så kommer där jungfru Maria sänghalm och hvitklöfver. Så en väldig kumminbuske och styfmorsviolier eller slikt. Och där går och där kommer det olika individer hela sommaren. Så kommer vintern; och så kommer våren – och så börjas samma historia precis på samma sätt! Hvad säger du nu? Är icke det lydnad? Lydnad för någon som en gång sade Varde!? Anar du icke en ordnande hand? Allt detta på en kvadratfot mager och styf dikesjord!

Och allt detta är hehodt. Hela sommaren krälar, spritter och hoppar är hundratal olika kräk i den lilla blomsterskogen.

Nej, medmänniska, står du inte häpen inför undret! Detta är dock endast hvad vi med oheväpnadt öga kunna se.

Blommor, älskade markens harn! Hvilken fantasi i er form, hvilken glans j era färger, hvilken doft ur era kalkar, hvilken himmelsk renhet! Sen komma de små barnen; ty huru snoriga dessa än äro, äro de dock det renaste näst er. Blommor och barn, jag skulle aldrig målla annat, ty dem är det som jag mest älskar!

När jag själf var ett litet pyre smet jag håde lofvandes och olofvandes ut till de vackra lunder, som garnera Ladugårdsgärdet, för att plocka blommor. När jag tager in

¹¹⁰⁸LARSSON, Carl. Åt solsidan: En..., pp. 6-7

på ett hotell köper jag en blomma i närmaste blomsterhandel och sätter i ett vattenglas midt i rummet, och det blir genast ett hem, och det luktar inte längre softuta från sista gästen. När ag blir trång i själen, och kuslig och ängslig, så går jag om vintern ut bland stjärnorna och om sommarn ut bland blommorna, och jag blir i båda fallen som en människa skall vara, lugn, fast och glad. Jag tror åter.

Och därfar, för denna glada, segrande tro, tackar jag mest dig, du lilla, rena, sköna, doftande blomma! Du, min barndoms enda glädje, du, min ålders evighetssymbol!

Därför skall man heller icke finna många taflor af mig där icke en blomma bildar medelpunkten elJer åtminstone synes i något hörn. Titta efter får du se.

Jag undrar om inte den del af skapelsen, vi tillhöra. Är en enda stor blomma!

Las flores

Sentido, orden. Id a las flores. Justo fuera de mi puerta me he medido unos metros cuadrados, para crear una base de observación, la cual se debe probar así mismo, por lo menos para poner en orden la naturaleza.

Pero probablemente hay mucho más aquí. Todavía hay nieve en las pistas y hielo en las zanjas, pero en mi pequeño sitio brilla discretamente, y en medio de la paja gris ceniza, surge una pequeña flor violeta. Nunca sé cómo se llama, pero eso no me importa, igual que no me importa lo que se llama la gente.

El día después brilla en la zona de la esquina dos rayos de sol, dos flores de Tusilago. Con el tiempo se van, y la pequeña violeta pierde el color, ella resiste, pronto aparece en su lugar flores de fresa silvestre, otras amarillas, y siete u ocho especies de pastos; eso también muere para facilitar el nacimiento de otras plantas. Un gran arbusto de comino y violas tricolor. Ahí vienen y van diversos individuos todo el verano. Llega el invierno; y luego la primavera -¡ y se repite la misma historia de la misma manera! ¿Qué dices ahora? ¿Eso no es obediencia? La obediencia al que alguna una vez dijo: Que se haya luz. ¿No sospechas una mano que dirige? ¡Todo esto en unos metros cuadrados de tierra, en un trozo de tierra de zanja!

Y todo esto se llena de vida. Todo el verano se rastrea y saltan cientos de bichos diferentes pequeños en el bosquecito de flores.

No, ¡mi prójimo, no se asombra ante el milagro! Y esto es sólo lo que hemos podido ver a simple vista.

Flores, ¡amadas niñas de la tierra! Que fantasía en su forma, que brillantes sus colores, agradables sus fragancias, una pureza celestial. Vienen los niños pequeños; tan mocosos como están, son lo más limpio a su lado. Las flores y los niños, nunca pintaría otra cosa, porque es lo que más amo.

Cuando yo mismo era un chiquitito, huía tanto con permiso como sin él a sitios hermosos para recoger flores. Cuando vivo en hotel compro una flor en la floristería más cercana y la pongo en la mitad de la habitación, de inmediato se convierte en una casa, y ya se no huele al último cliente. Cuando pesa el alma, todo es difícil y ansioso, en invierno, salgo a las estrellas, y en verano a las flores, en ambos casos pronto volveré a estar tranquilo, estable y feliz. Vuelve la fe.

Y por esta gozosa fe victoriosa, ¡le doy las gracias a la más pequeña, hermosa, fragante y pura flor! ¡Tú eras mi única alegría en la infancia. Tú, mi símbolo de eternidad en la vejez!

Por lo tanto, no encuentras muchos cuadros míos que no tengan una flor en el centro o al menos en cualquier esquina. Mira y verás. Me pregunto si esta parte de la creación, que pertenecemos. ¿Es una sola flor grande?

6D – Alexandre de Riquer – *Crisantemes (Crisantemos)*¹¹⁰⁹

Poema X

Al fons del bosch, dessota la claror obscura y misteriosa que ni sol ni lluna han traspasat may, floría'l lliri blanch y ses coroles resplandían nimbades de llum, axís com resplandexen les Verges dels retaules.

En la quietut de l'aygua que no somouen los vents tempestuosos ni rissa'l suau oreig de les matinades, l'enmirallava'l llach profon y una fetor humida, pestilent s'alsava del estany verdós per corrompre'l perfum del lliri blanch.

Nínfees y nenúfars extenían les amples fulles á flor d'aygua; les flors grogues y roges esclatavan befant orgulloses la blancor del lliri; y les grogues eran del color de la mort y les roges del color de la sanch.

Viatjavan á flor d'aygua, en tant que dins del llot ses arreles se removían enllasantse, fent de nius á salamandres y serps.

Dessota la claror obscura y misteriosa, floría'l lliri blanch nimbat de llum, resplandint com resplandexen les Verges de retaules.

¹¹⁰⁹RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. 'Crisantemes', en *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, Edit A. Verdagué, Barcelona, 1899, [en línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/crisantemes--0/>. [Consulta: 07 agosto 2015]. Traducción al castellano del Dr. Francisco Javier García López.

Poema X

Al fondo del bosque, debajo de la claridad oscura y misteriosa que jamás han traspasado ni el sol ni la luna, florecía un lirio blanco y sus corolas resplandecían rodeadas de una aureola de luz, de la misma forma en la que resplandecen las Vírgenes de los retablos.

En la quietud del agua que no remueven ni los vientos tempestuosos ni encrespa el suave oreo de las mañanas, reflejaba el lago profundo al lirio y un hedor húmedo y, pestilente, se alzaba del estanque verdoso para corromper el perfume de este lirio blanco.

Las ninfeas y los nenúfares extendían sus amplias flores en el verdín. Las flores amarillas y rojas brotaban y se burlaban de la blancura del lirio. Las flores amarillas eran del color de la muerte y las rojas del color de la sangre.

Todas viajaban en el verdín, mientras que dentro del lodo sus raíces se removían, enredándose, y servían como nido a salamandras y a serpientes.

Debajo de la claridad oscura y misteriosa, florecía el lirio blanco, coronado de luz, y resplandeciendo como resplandecen las Vírgenes de los retablos.

6E- Aplech de sonets. Les cullites. Un poema d'amor (Revista efímera de sonetos. Las cosechas. Un poema de amor)¹¹¹⁰

Poema XXXVIII

*Ja el sol es post, es arribat l'instant
d'ampla quietut y de remor sagrada.
Lo raig de lluna els cingles va besant;
panteja'l cor d'una volensa alada;
brilla en lo cel un astre tremolant.
L'ayre es l'alè d'un lliu blau que's bada
en la quietut del món que va cantant
una pregaria ignota, conturbada.
Fervent desitx, estel de l'esperansa,
lliure adormit al lloch més ignorat,
en l'aspra via un pelegrí que's cansa
guarda en son fons un crit desesperat.
«Quin xiscle agut, d'angoxa, torbaria
L'immensa pau del món al fer sa via?*

¹¹¹⁰ RIQUER I YNGLADA, Alexandre de. 'Aplech de sonets. Les cullites. Un poema d'amor', en : *Viquitext*, Edit A. Verdaguer, Barcelona, 1906, [en línea]: [https://ca.wikisource.org/wiki/Llibre:Aplech_de_sonets._Les_cullites._Un_poema_d%27amor_\(1906\).djvu](https://ca.wikisource.org/wiki/Llibre:Aplech_de_sonets._Les_cullites._Un_poema_d%27amor_(1906).djvu), [Consulta: 12 agosto 2015]. Traducción al castellano del Dr. Francisco Javier García López.

Poema XXVIII

Ya se ha puesto el sol, y ha llegado el instante
De una amplia quietud y de un rumor sagrado.
El rayo de luna va besando los escarpes;
Respira agitadamente el corazón de una voluntad alada;
Brilla en el cielo un astro que titila.
El aire es el aliento de un lirio azul que se abre
Y que va cantando en la quietud del mundo
Una plegaria desconocida, revuelta.
Ferviente deseo, estela de esperanza,
Lirio dormido en el lugar más ignorado,
En el escabroso sendero un peregrino que se cansa,
Guarda en su interior un grito desesperado.
¿Qué chillido agudo, de angustia, turbaría
La inmensa paz del mundo mientras él camina?

Anexo 6F – Alexandre de Riquer sobre la naturaleza¹¹¹¹

La naturaleza despliega delante de nosotros un paisaje que es una revelación rebosante de Belleza. Vais allí al día siguiente con la misma luz, a la misma hora, ... el paisaje no existe. Aquel estallido de Belleza, Vos lo llevabais dentro, en aquel momento, la naturaleza era tan indiferente como hoy [...].

El Artista no busca reproducir lo que ve sino lo que le ha sorprendido, lo que le ha impresionado y no quiere hacer ver ni dejar ver a los demás nada más que esta impresión, esta sorpresa[...].

Anexo 7A - William Morris

*The Beauty of Life*¹¹¹². Lecture, 1880

Whereas all works of craftsmanship were once beautiful, unwittingly or not. They are now divided into two kinds. Works of art and non-works of art: now nothing made by man's hands can be indifferent: it must either be beautiful and elevating, or ugly and degrading.

*Art and the Beauty of Earth*¹¹¹³. Lecture, 1881

I believe machines can do everything. Except make works of art.

¹¹¹¹BALLESTER, Eliseu Trenc; YATES, Alan. *Op. Cit.*, p. 194.

¹¹¹²MORRIS, William. 'Hopes and Fears of Art. The Beauty of life.' en *The William Morris Internet Archive: Works*, 1880, [en línea]: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter3.htm>, [Consulta: 01 agosto 2015]

¹¹¹³MORRIS, William. 'Art and the Beauty of Earth.' en *The William Morris Internet Archive: Works*, 1881, [en línea]: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1881/earth.htm>, [Consulta: 02 agosto 2015]

Anexo 7B - William Morris

*The Art of the People*¹¹¹⁴, Lecture, 1879

History (so called) has remembered the kings and warriors, because they destroyed; Art has remembered the people, because they created.

*The Lesser Arts*¹¹¹⁵, Lecture, 1877

These arts ... are the sweeteners of human labour, both to the handicraftsman. Whose life is spent in working in them, and to people in general who are influenced by the sight of them at every turn of the day's work: they make our toil, our rest fruitful.

Anexo 7C - William Morris

*The Beauty of Life*¹¹¹⁶. Lecture, 1880

He [Walter Scott] thought himself continually bound to seem to feel ashamed of and to excuse himself for. His love of Gothic Architecture: he felt that it was romantic, and he knew that it gave him pleasure. But somehow he had not found out that it was art, having been taught in many ways that nothing can be art that was not done by a named man under academical rules.

*News from Nowhere*¹¹¹⁷. 1891

And the house itself was a fit guardian for all the beauty of his heart of summer.

The extravagant love of ornament which I had noted in this people elsewhere seemed here to have given place to the feeling that the house itself and its associations was the ornament of the country life amidst which it had been left stranded from old times, and that to reornament it would but take away its use as a piece of natural beauty.

¹¹¹⁴ MORRIS, William; GIBSON, Clare (ed). *Op. cit.*, p. 17

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 16

¹¹¹⁶ MORRIS, William. 'Hopes and Fears of Art. The Beauty of life.' en *The William Morris Internet Archive: Works*, 1880, [en línea]: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter3.htm>, [Consulta: 01 agosto 2015]

¹¹¹⁷ MORRIS, William. 'News from Nowhere' en *The William Morris Internet Archive: Works*, 1891, [en línea]: <http://morrisedition.lib.uiowa.edu/newstext.html>, [Consulta: 04 agosto 2015]

Anexo 7D - William Morris

Lecture¹¹¹⁸, 1882

I love art, and I love history, but it is living art and living history that I love. If we have no hope for the future, I do not see how we can look back on the past with pleasure. If we are to be less than men in time to come, let us forget that we have ever been men. It is in the interest of living art and living history that I oppose so-called restoration. What history can there be in a building bedaubed with ornament, which cannot at the best be anything but a hopeless and lifeless imitation for the hope and vigour of the earlier world? ... Let us leave the dead alone, and, ourselves living, build for the living and those that shall live.

Anexo 7E - William Morris

*The Lesser Arts*¹¹¹⁹. Lecture, 1877

I believe that art has such sympathy with cheerful freedom, open-heartedness and reality so much she sickens under selfishness and luxury; that she will not live thus isolated and exclusive. I will go further than this and say that on such terms I do not wish her to live ... I do not want art for a few, any more than Education for a few, or freedom for a few. [...]

Nothing can be a work of art which is not useful; that is to say, which does not minister to the body when well under command of the mind, or which does not amuse, soothe, or elevate the mind in a healthy state. [...]

The necessary workaday furniture ... should, of course, be well made and well proportioned, but simple to the last degree. But besides this type of furniture, there is the kind I should call state furniture. I mean sideboards, cabinets, and the like, which we have quite as much for beauties' sake as for use; we need not spare ornament on these, but may make them as elegant and elaborate as we can with carving, inlaying, or painting; these are the blossoms of the art of furniture.

¹¹¹⁸ MORRIS, William; GIBSON, Clare. *Op. cit.*, p. 31

¹¹¹⁹ *Ibid.*, p. 21

Anexo 7F - William Morris

*The Defence of Guevenere. Praise of My Lady*¹¹²⁰

My lady seems of ivory / Forehead, straight nose, and cheeks that be / Hollow'd a little mournfully. / Beata mea Domina!

Her forehead, overshadow'd much / By bows of hair, has a wave such / As God was good to make for me. / Beata mea Domina!

Not greatly long my lady's hair, / Nor yet with yellow colour fair, / But thick and crispèd wonderfully: / Beata mea Domina!

Heavy to make the pale face sad, / And dark, but dead as though it had / Been forged by God most wonderfully / Beata mea Domina!

Of some strange metal, thread by thread, / To stand out from my lady's head, / Not moving much to tangle me. / Beata mea Domina!

Beneath her brows the lids fall slow. / The lashes a clear shadow throw / Where I would wish my lips to be. / Beata mea Domina!

Her great eyes, standing far apart, / Draw up some memory from her heart, / And gaze out very mournfully; / Beata mea Domina!

So beautiful and kind they are, / But most times looking out afar, / Waiting for something, not for me. / Beata mea Domina!

I wonder if the lashes long / Are those that do her bright eyes wrong, / For always half tears seem to be / Beata mea Domina!

Lurking below the underlid, / Darkening the place where they lie hid: / If they should rise and flow for me! / Beata mea Domina!

¹¹²⁰MORRIS, William. 'The Defence of Guevenere, Praise of my Lady' en *The William Morris Internet Archive: Works*, 1858, [en línea]:<http://morrisedition.lib.uiowa.edu/defencetext.html#praiseofmylady>, [Consulta: 05 agosto 2015]

Anexo 7G - William Morris

*The Defence of Guevenere. Sir Galahad, a Christmas Mystery*¹¹²¹.

*It is the longest night in all the year,
Near on the day when the Lord Christ was born;
Six hours ago I came and sat down here,
And ponder'd sadly, wearied and
forlorn.*

*The winter wind that pass'd the chapel-door,
Sang out a moody tune, that went right well
With mine own thoughts: I look'd down on the floor,
Between my feet, until I heard a bell*

*Sound a long way off through the
forest deep,*

*And toll on steadily; a drowsiness
Came on me, so that I fell half asleep,
As I sat there not moving: less and less*

*I saw the melted snow that hung in beads
Upon my steel-shoes; less and less I
saw*

*Between the tiles the bunches of small weeds:
Heartless and stupid, with no touch of awe*

*Upon me, half-shut eyes upon the ground,
I thought; O! Galahad, the days go by,
Stop and cast up now that which you
have found,*

So sorely you have wrought and painfully.

¹¹²¹ MORRIS, William. 'The Defence of Guevenere. Sir Galahad a Christmas Mystery' en *The William Morris Internet Archive: Works*, 1858, [en línea]: <http://morriedition.lib.uiowa.edu/defencetext.html#galahad>., [Consulta: 05 agosto 2015]

Anexo 8A - Carl Larsson. *Jag (Yo)* ¹¹²²

Jag ... vaknade.

Gudskelov, det var ju bara en dröm, en mardröm ...

Det slog mig genast: detta var ju en allegori över mitt liv, så god som någon.

Du må själv söka tyda den, sedan Du läst de minnen som jag föresatt mig att skriva ner.

Mitt stadigt leende ansikte. Min dolda fasa för livet.

Jag var sannerligen ingen ormtjusare: det var ormen – livet, som tjusade mig, [...]

Yo... me desperté.

Por suerte, solo era un sueño, una pesadilla.

De repente me di cuenta: Esta era una alegoría de mi vida, tan bueno como cualquiera.

Debes tratar de descifrarla tú mismo tras leer las memorias que me he decidido a escribir.

Mi constante rostro sonriente. El horror de mi vida escondido. Yo no era ciertamente un encantador de serpientes. Era la serpiente- vida- la que me encantaba. [...]

Anexo 8B- Carl Larsson. *Jag (Yo)* ¹¹²³

Ännu måtte han haft någon spänstighet i vilja, ty hur det än gick till, var han en dag arrendator aven kvarn i närheten av Kungsholmen, Lävholmen; men som den mannen tydligen var dömd till att misslyckas med vad han än företog sig, så fick en kvarnvinge fatt i honom, lyfte och slängde honom en bra bit, tills han – smask – låg på berghällen mera lik en pannkaka än en människa. [...]

Debe de haber todavía algún vigor aun en su fuerza de voluntad, [...], un día arrendó un molino cercano a Kungsholmen – entonces llamado Lövholmen – pero ya que ese hombre estaba obviamente condenado a no triunfar en ninguno de sus empresas, un ala del molino lo pilló, lo levantó y lo lanzó a una buena distancia hasta que plof – cayó en la roca, más como una crêpe que como un hombre. [...]

¹¹²²LARSSON, Carl. *Jag, En bok ...*, pp. 11-12

¹¹²³*Ibid.*, p. 17

Anexo 8C- Carl Larsson. *Jag (Yo)* ¹¹²⁴

Dessa besök vom ljuspunkter I de två barnbarnens torftiga liv. Hon slog sig ner i ett soffhörn i hela sin breda prakt, med den pipade mössan, med den gamla sidenklänningen med de granna banden.

Mysande betraktade hon sin säd, som hukat ihop sig vid hennes fötter, och så tog hon om sagan 'Fader allvetande', och hade den ingen egentlig början, så hade den heller aldrig något slut. [...] Mormor var bra! Så alltid munter, så fri från sentimentalitet och pjunk, så klokt ekonomiserande med det lilla hon hade att röra sig med! [...]

Estas visitas eran momentos brillantes en la sencilla vida de sus dos nietos. En toda su amplia gloria, ella se sentaba en la esquina del sofá, vestida con un sombrero con lazada y un viejo vestido de seda con lazos coloridos.

Ella sonría al ver cómo sus nietos se acurrucaban a sus pies, y entonces empezaba un cuento de 'el padre que lo sabe todo', y si no tenía en realidad un principio tampoco tenía un final real. [...] La abuela era genial. Siempre tan alegre, tan libre de sentimentalismo y alboroto, tan sensatamente economizadora ¡con los pocos recursos como tenía! [...]

Anexo 8D - Carl Larsson. *Jag (Yo)* ¹¹²⁵

Genast, som jag kom ur ägget, blev jag imponerad inför allt dött och levande som omgav mig. Så är det fortfarande. Jag gapar alltid förvånat ikring mig. Så kommer det ständigt att bli, ehuru jag nu finner de tillgängliga målarnedlen otillräckliga, och hoppas att på andra sidan den stora kopparporten finna, att börja med, självstråande fäer och kanske även en fin mekanik som kan sätta" gubbarna" i rörelse [...]

Tan pronto como salí del útero, estaba impresionado por todo lo vivo y muerto que me rodeaba. Es así todavía. Yo siempre miro boquiabierto a mi entorno. Siempre será así, aunque ahora encuentro las herramientas para pintar insuficientes y espero que al otro lado de la gran verja de cobre, encontraré, simplemente como un principio, colores que se irradian a sí mismos y quizás algunos excelentes mecánicos que hagan que mi 'gente' se mueva. [...]

¹¹²⁴Ibid., pp. 25-27

¹¹²⁵Ibid., p. 31

Anexo 8E - Carl Larsson. *Jag (Yo)*¹¹²⁶

Nu har jag varit ute igen för att ta litet luft. Vet ni, jag blir riktigt matt av att se så här tillbaka. Jag är van att se framåt. Strängt taget är både de tena och det andra "otidsenligt", ty det är väl endast nuet som existerar.

Det är torsdagen den 4 juli 1918. Vi stego upp klockan sex, ty vädret var härligt, solen lyste kanske litet för blank, värmen var redan tryckande. Karin kokade te, vilket vi drucko med 'krigsbröd' till ute i trädgården. [...]

Acabo de salir otra vez para tomar un poco de aire fresco. Debe saber que realmente me canso mucho de mirar hacia atrás en un tiempo como este. Estoy acostumbrado a mirar hacia delante. Estrictamente hablando, porque uno al igual que el otro 'están fuera de su alcance con los tiempos', porque solo existe el presente.

Es jueves, 14 de julio, 1918. Nos levantamos a las seis, pues el tiempo era adorable, el sol quizás brillaba ya muy alto, y el calor ya era opresivo. Karin hizo un té, que bebimos en el jardín, y con él tomamos 'pan de la temporada'. [...]

Anexo 8F - Carl Larsson. *Jag (Yo)*¹¹²⁷

Un borde jag kanske börja tala om denna rad av bilder från mitt hem, med alla de barnen. Detta kom sig så stilla och enkelt. Här behövde jag inte bråka och bändas med nämnder och kommissioner!

Den första bilden är väl den av min unga maka, som klädd i sin bruddräkt, med några fleurs d'orange i handen, står så späd och vit i Laurents trädgård.

Det har redan blivit legend att den stora kubiska stenen bredvid henne är den där jag gjorde min kärleksförklaring. Som ni visst redan veta: keine Ahnung. Men det är så rart och snällt hopljuget, att jag knappt har hjärta att peta ikull denna falska tradition.

Man kan ju finna själva början till de små på akvarellpapper laverade teckningarna efter mina barn från den bild av Suzanne, som en systerson till Pontus Fiirstenberg, danske boktryckaren och revyförfattaren Axel Henriques beställde av mig. Denne hade fattat tycke för den lilla tösen, och bett att för ett vänpris få en kolorerad teckning av henne. Det blev detta där hon står skämskt och kråmar sig framför en byrå.

När Pontus Fiirstenberg fick se det, ville han också ha barnets porträtt i samma maner, som han också naturligtvis fick – köpa, och blev så nöjd att han beställde

¹¹²⁶*Ibid.*, p. 49

¹¹²⁷*Ibid.*, pp. 188-189

liknande av de övriga mina barn, de jag hittills hade och de jag skulle få. Men som jag, eller rättare Karin, nästan varje år fick en liten, och jag ordentligt avlevererade porträtten, sade han sin lilla rolighet: 'Har herrn råd att skaffa sig så många barn, så har därför inte jag råd att betala alla dessa porträtt'.

Emellertid hade jag själv fått blodad tand på detta och kunde rakt inte låta bli att fästa på pappersbitar dessa lustiga och näpna scener, som ständigt spelades under mina ögon.

Så kommo dessa regniga veckor i Sundborn, då jag på Karins uppmaning grep fatt i en gammal ide, att såsom ett minne i familjerr, rita av den lilla stugans alla väggar, men som jag fann detta litet tomt och intresselöst, ritade jag dit en unge här, en annan där såsom staffage.[...]

Supongo que debería empezar a narraros sobre estas pinturas de mi hogar, con todos esos niños. Todo empezó de forma tranquila y sencilla. ¡Aquí no tuve que luchar con juntas y comisiones!

El primer cuadro debe ser el de mi joven esposa en su traje de novia, con algunas flores naranja en sus manos, permaneciendo tan blanca y delicada en el jardín de los Laurent. Ya se ha convertido en leyenda que la roca cúbica junto a ella es el lugar donde declaré por primera vez mi amor.

Como ya sabrá probablemente: Ni idea (no hace falta ni decirlo). Es una mentira tan bonita y agradable que difícilmente me encuentro con ganas de acabar con esa falsa tradición.

El principio de esos pequeños cuadros de mis hijos, de dibujos con colores aguados sobre papel de acuarela, fue quizás la pintura de Suzanne que me fue comisionada por el impresor danés y el escritor de espectáculos Axel Heriques, un sobrino de Pontus Fürstenberg. Le había gustado la pequeña y me pidió un dibujo coloreado de ella, a un 'precio de amigos'.

Cuando Pontus Fürstenberg lo vio, también quiso un retrato de la niña de la misma manera, y por supuesto lo obtuvo – lo compró- y estaba tan satisfecho que me comisionó cuadros similares de mis otros hijos, de los que yo tenía en ese momento y de los que nacerían. Pero desde que yo, o mejor dicho Karin, teníamos un hijo casi cada año, y yo le llevaba los cuadros que me comisionó, él tenía su pequeño chiste:

'Señor, incluso si usted puede permitirse traer tantos niños al mundo, eso no significa que yo pueda permitirme pagar por todos estos retratos'.

Sin embargo, mi propio apetito había sido abierto, y simplemente no podía dejar de poner sobre papel todas esas divertidas y lindas escenas que estaban constantemente ante mis ojos.

Entonces fue cuando permanecieron unas semanas lluviosas en Sundborn, cuando Karin me animó para que realizara una vieja idea, el dibujar todas las paredes de nuestra pequeña casita de campo como lugar seguro para la familia, pero como eso me parecía un poco aburrido y vacío, introduje a un niño aquí y a otro allí para conseguir algo de vida en los cuadros. [...]

Anexo 8G- Carl Larsson. *Jag (Yo)* ¹¹²⁸

Så hände det stora. Så kom den allra viktigaste vändningen, nu kom Karin!

Drömmande med sina stori, runda köögon, med sin lilla potatisnäsa mitt i ansiktet, såsom visserligen är brukligt, men som här verkade på ett alldeles särskilt sätt
...

Här skulle jag kunna sluta. Ty i och med detta möte har ni mitt liv så mer än till fyllest skildrat i alla dessa bilderalbum. Detta är dock egentligen endast mitt hemliv, som jag där blottat för er och hela världen. Men jämsides med detta gick ju mitt liv i allmänhet, med strider, segrar och förluster, glädje och ilska, ja: min konst.

Så att nog förefaller det mig nödigt, för ett och annat, att jag fortsätter dessa rader.

Ja, hon kom äntligen, min från tidernas tider förutbestämda maka.

Tror ni på slumpen? Inte jag: jag tror – djupt och fast – på Försynen, ehuru i samband med den fria viljan.

Så gick sommaren. Jag hade alldeles glömt mina affärer i Paris, vilka jag till slut ordnade.

Visserligen kunde jag säga: nu är jag fri! Men jag var i verkligheten insnörd i kärlekens bojar, som den banala frasen lyder.

Jag var äntligen kär på rätta viset.

Henne ville jag gifta mig med, med henne bilda bo, med henne bilda familj. Så ynklig, jag föreföll mig själv, var detta en halsbrytande tanke. Men jag visste att därpå hängde mitt liv, mm konst.

Sjuk var jag, icke ett par hela byxor hade jag, icke den minsta aning om hur jag skulle lyfta upp mig ur min misär. Ful var jag, med en urvattnad hy, ansiktet fullt av finnar. Håret började redan falla av mig – och därtill hemma i Sverige fattiga föräldrar, som jag redan sedan länge hjälpt, och som snart helt och hållet måste ty sig till mig. [...]

¹¹²⁸ *Ibid.*, p. 66

Likväl, Karin lade sin arm i min, hennes lillfinger snuddade vid min hand, och jag bröt ut: "Vad jag älskar er!" [...]

Visserligen hade min enda professorsvän, Scholander, för länge sedan skrivit: Gör något enkelt! "Måla en studie, helt enfaldig". "Skrik, svär och förbanna, men var klok"; men det var kärleken till Karin, som "gjorde susen". [...]

Entonces algo grande ocurrió. Entonces llegó momento de cambio más importante, ¡ahora llegó Karin!

Soñando con los ojos grandes, redondos ojos de ternera y con su pequeña nariz de patata en medio de la cara, donde la nariz está por lo general, pero aquí tenía un efecto muy especial...

Aquí podría haber parado. Porque desde esta unión en adelante, usted ha visto mi vida representada plenamente en todos mis libros ilustrados. Sin embargo, lo que le he mostrado a usted y a todo el mundo en esos libros es tan sólo mi vida doméstica. Paralelamente a esa estaba mi vida en general, con sus batallas, victorias, derrotas, la felicidad, la ira- sí, mi arte.

Así que por una razón u otra, parece necesario para mí para continuar estas líneas. Sí, por fin llegó, mi esposa que había estado destinada para mí desde el principio de los tiempos. ¿Crees en la suerte? Yo no. Creo, profunda y firmemente, en la providencia, aunque en combinación con el libre albedrío.

Y el verano pasado. Me había olvidado por completo mis asuntos en París, los cuales finalmente concluí.

Por supuesto que podría decir: '¡Ahora, soy libre!' Pero, en realidad, estaba atado en las cadenas del amor, como lo diría una frase banal.

Finalmente yo estaba enamorado, de la manera correcta.

Este que os habla quería casarse, crear un hogar con ella, formar una familia. Yo que me consideraba a mí mismo compasivo, tenía una sensación de vértigo. Pero yo sabía que mi vida dependía de ello, como mi arte, también. [...]

Y aun así, Karin puso su mano en mi brazo, su dedo meñique me tocó la mano, y solté: '¡Cómo Te quiero' [...]

Es cierto, mi único amigo catedrático, Scholander, me había escrito hacía ya mucho tiempo: '¡Haz algo simple! Pinta un boceto, totalmente absurdo. Grita, perjura, y maldice, pero se prudentes... Pero fue mi amor por Karin que hizo que todo ocurriera. [...]

Anexo 8H - Carl Larsson. Jag (Yo) ¹¹²⁹

Ett beskedligt efterapande, icke är detta konst?! Må vara, åt det hållet, om det, såsom hos mig tar en helt i sitt våld. Dock, vill man komplimentera mig för det nådda målet, så tar jag med stolt självkänsla emot segerkransen. Ty segrat har jag i alla fall.

Jag har spritt glädje!

Jag har vunnit flera hjärtan än som kommer de flesta till del. Går inte nu en liten bok av mig i Tyskland i ett par hundra tusentals exemplar, och får jag icke tacksamhetsbrev i mängder från eget land och från världen runt.[...]

Una tímida imitación, ¿es esto arte? Quizás hay algo apuntando en esa dirección, al menos si se concierte en una pasión consumidora, lo cual es lo que me ocurrió a mí. Sin embargo, si la gente quiere felicitar me por mis logros, yo aceptaré orgullosamente lo laureles de la victoria. Ya que he sido victorioso.

¡He creado alegría!

Me he ganado más corazones que la mayoría de los otros. ¿No es verdad que ahora mismo un pequeño libro de mi mano ha sido vendido en Alemania en un par de cientos de miles de copias, y que recibo sacos de cartas de agradecimiento de mi propio país y de todo el mundo? [...]

Anexo 8I- Carl Larsson. Jag (Yo) ¹¹³⁰

Se, det är så att jag vill bli "älskad"! Det är kärlek och icke ära jag sökt.

Nu tror jag, jag fruktar det, att ego narrades litet. De kanske följas åt ...

Min konst: den är som mitt hem just; i det passar inga fina möbler, det finns inte ens en plats där man kan placera till exempel en Hauptbyrå. Det är enkelt men harmoniskt, rätt och slätt. Ingenting av extravagans, intet för die Feinschmecker.

Men gott och starkt arbete.[...]

Verás, ¡Quiero ser amado! Busco el amor, no la gloria. Bueno, ahora, creo y temo que mi ego te contó una pequeña mentira. Quizás ambos van juntos.

Mi arte es simplemente como mi hogar. Los muebles lujosos no encajan ahí. Ahí no hay ni siquiera espacio donde uno pueda poner, por ejemplo, un aparador de Haupt.

¹¹²⁹Ibid., pp. 141-146

¹¹³⁰Ibid., pp. 190-191

Es simple pero armoniosa, franca. Nada extravagante, nada para una persona de buen gusto. Pero un trabajo bueno y sólido. [...]

Anexo 8J - Carl Larsson. *Jag (Yo)* ¹¹³¹

Ja, men jag är icke likgiltig för vad eftervärlden säger om mig. Därför är ju till stor del dessa nedteckningar gjorda. Men jag kan ej tro annat än att mitt eftermäle blir gott.

'Du som är bliven en av världens mest älskade människor', sade en av mina bästa vänner, då jag berättade om den kärlekslöshet jag rönt i min barndom.[...]

‘Sí, no soy indiferente de lo que la posteridad diga de mí. Esta es la razón mayor de estas notas, pero no puedo creer que alguien tenga sino buenas palabras para mí.

‘Pero tú has llegado a ser una de las personas más queridas del mundo’, dijo un amigo mío cuando le conté la falta de cariño que yo había experimentado en mi infancia.

9A- *Crisantemes* (Crisantemos) ¹¹³²

XIII

Derrera un cortinatge de cascades á redós dels gessamins y mareselves que s'emparran, la última fada cantant corrandes á un gentil cavaller, va perdre la vareta, preciós talisman de virtuts màgiques.

Dirigintse al vent, plorosa va demanarli que la hi busqués pe'l món; als follets, que per pietat escorcollessen les profunditats de la terra; á les sirenes y dones d'aygua, que's capbussessen en los llachs, en la blaver dels estanys y en la mar salada.

Lo vent, zumzumejant, va enlayrar remolins de fulles seques, núvols de polsagueres, va escombrar la boscúria y'l caminal ombrívol, va regolfar pe'ls bufiots y tripals de les valseres, cantant sempre sa tristíssima complanta; introduhintse per les espitlleres y esbategant les portes mal closes, va resseguir les amples y desertes galeríes ahont tan sols viuen adeus de cavallers y fondos sospirs de dama.

¹¹³¹ *Ibid.*, p. 221

¹¹³² DE RIQUER I YNGLADA, Alexandre. ‘Crisantemes’, en *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, Edit A. Verdaguier, Barcelona, 1906, [en línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/crisantemes--0/>. [Consulta: 16 agosto 2015]. Traducción al castellano del Dr. Francisco Javier García López.

Los follets van regirar les coves despertant voladurries de duchs y de rates pinyades; despenjantse pe'l cráter dels volcans, visitaren les entranyes de la terra, y en la fosca atapahida no van trobarhi'l preciós talisman de virtuts mágiques.

Les sirenes, les dones d'aygua, 's perderen pel's boscos de madrèpores y nimfes, per les selves de coral, van traspasar l'espessor de les algues marines fins á les coves ahont somnían peresosos los drachs d'aygua.

Mes ni'l vent, ni'ls follets, ni sirenes y nayades reportaren la preciosa vareta que havia de tornar lo poder á la derrera fada.

Un pastor, tant pobre que guardava per altri les ovelles, va cullirla dins d'un reboll florit, y's va adonar de qu'era una flauta. De que, al bufar, boy plorava d'entristida, tot dient d'una en una les més pures melodíes. [...]

XIII

Detrás de una cortina de cascadas, y al abrigo de unos jazmines y madre selvas que se emparan, la última hada madrina iba cantando corrandas (glosas) a un gentil caballero, pero perdió su varita, su precioso talismán de propiedades mágicas.

Y dirigiéndose al viento, llorosa, le pidió que buscara la varita por todo el mundo; a los duendes, que, por piedad, rastreasen las profundidades de la tierra; a las ninfas* que se zambuliesen en los lagos, en el azul de los estanques y en la mar salada.

El viento, zumbando, hizo elevarse remolinos de hojas secas, y unas nubes de polvareda barrieron el bosque y el umbrío sendero, y este viento se hizo remolinos por los meandros y las entrañas de las balsas, cantando un muy triste lamento.

Tras introducirse por las troneras, y agitando violentamente las compuertas mal cerradas, continuó por las amplias y desiertas galerías en donde sólo moran adioses de caballeros y hondos suspiros de dama.

Los duendes revolviéron las cuevas y despertaron a multitudes de búhos y de murciélagos. Y, tras descolgarse por el cráter de los volcanes, visitaron las entrañas de la tierra y en la tupida oscuridad no encontraron ningún talismán preciado de virtudes mágicas.

Las sirenas, las señoras de las aguas se perdieron por bosques de madreporas y de ninfas, por las selvas de coral y traspasaron la espesura de las algas marinas hasta las cuevas en donde soñaban, perezosos, los dragones de agua.

Pero ni el viento, ni los duendes, ni las sirenas, ni las náyades informaron sobre la preciosa varita mágica que tenía que volver al poder de la última hada madrina.

Un pastor que era tan pobre que vigilaba las ovejas de otro, recogió la varita de dentro de un melojo / rebollo, y se dio cuenta de que era una flauta. Y se dio cuenta de

que, al soplarla, el hombre lloraba de tristeza, mientras tocaba de una en una las más puras melodías.

*Una aloja, es también conocida como *goja* o mujer de agua, un ser femenino de la Mitología balear y catalana que favorece la fertilidad y los nacimientos, además dan vida y regeneran la naturaleza. Aunque son benévolas, debe tenerse cuidado al encontrárselas. Son similares a las ninfas y representan la fuerza de la naturaleza femenina¹¹³³.

Anexo 9B – *Anyoranses (Recuerdos)*¹¹³⁴

XII

*Flor de rosa, dolç perfum i
flor d'atmetller, flor del prat,
violeta
amagadeta
«en quin lloch te n'ets anat?
«de quin astre rebs la llum?
«en quin regne has esclatat?
Lliri blanch y rosa-vera,
clavell blau y margarida,
lotus d'or,
suau amor;
«què't detura y dona vida?
«quin oreig de primavera
te du ma veu afligida?
Girassol de cor daurat,
de la llum l' enamorada,
gira'l front
vers lo món,
míram, oh dolça estimada!
Jo necessito pietat!
vull venir al teu costat,
violeta*

¹¹³³VERGÉS FONCILLAS, Gemma; GAROLERA, Narcís. *Op. cit.*, pp. 9-11.

¹¹³⁴DE RIQUER I YNGLADA, Alexandre. “Anyoranses”, en *Viquitext*, Edit A. Verdaguer, Barcelona, 1902, [en línea]: [https://ca.wikisource.org/wiki/Llibre:Anyoranses_\(1902\).djvu](https://ca.wikisource.org/wiki/Llibre:Anyoranses_(1902).djvu), [Consulta: 17 agosto 2015]. Traducción al castellano del Dr. Francisco Javier García López.

Flor de la rosa, dulce perfume
 y flor de almendro, flor del prado,
 (Pero, oh, mi) violeta
 escondida:
 '¿A qué sitio te has ido?'
 '¿De qué astro recibes la luz?'
 '¿En qué reino has brotado?'
 Lirio albar y rosa verdadera,
 clavel azul y margarita,
 loto de oro,
 suave amor:
 '¿Qué es lo que te detiene y te da vida?'
 '¿Qué hálito de primavera
 te lleva mi voz afligida?'
 ¡Girasol de corazón dorado,
 gírate al frente
 y contempla el mundo
 de luz de tu enamorada!
 ¡Mírame mi dulce amada violeta!

 ¡Sólo necesito tu piedad
 y poder acercarme a tu lado,
 violeta mía!

Anexo 9C- *Aplech de sonets: les cullites, un poema d'amor* (Revista efímera de sonetos. Las cosechas. Un poema de amor)¹¹³⁵

XXXIV

Vindran estius, tardors y primaveres,
el càlit Juny ab ses cullites d'or,
l'ombra frescal que fan les alzineres,
y no vindrà ta veu parlant d'amor.
Damunt del cel les branques secaneres
puntejaran ses notes de color,
refloriràn les murtres y moreres
y may per may refluorirà mon cor.
Per més qu'escolti'ls cants de l'aucellada
y'l parrupeig qu'enlayren los tudons,

¹¹³⁵DE RIQUER I YNGLADA, Alexandre. 'Aplech de sonets. Les cullites. Un poema d'amor', en : *Viquitext*, Edit A. Verdaguer, Barcelona, 1906, [en línea]: [https://ca.wikisource.org/wiki/Llibre:Aplech de sonets. Les cullites. Un poema d%27amor \(1906\).djvu](https://ca.wikisource.org/wiki/Llibre:Aplech_de_sonets._Les_cullites._Un_poema_d%27amor_(1906).djvu), [Consulta: 12 agosto 2015]. Traducción al castellano del Dr. Francisco Javier García López.

*no sentiré ta frase enamorada,
ni l'alenar sublim de tos petons;
d'aquells petons qu'han mort eternament.
per engendrar un mar d'anyorament.*

XXXIV

Vendrán veranos, otoños, y primaveras,
un cálido junio con su áurea mies,
y con la fresca sombra de las encinas
y (pero) no vendrá tu voz hablando de amor.
Por encima del cielo, las secas ramas
tañerán con notas de color,
(y) volverán a florecer los mirtos y las moreras,
y (pero) jamás volverá a verdear mi corazón.
Aunque escuche el canto de los las aves,
y el arrullo que elevan al cielo las torcaces,
no escucharé ni tu frase de amor,
ni el sublime aliento de tus besos;
de aquellos besos que han muerto eternamente
para engendrar un mar de recuerdo.

Anexo 9D –Alexandre de Riquer, Escalibor¹¹³⁶, Versió en prosa de Jordi Lladó, catalán¹¹³⁷

Allà tràgicament el matí s'alça: el bon Cavaller traspassà la boira humitejada, cavalcant un cavall negre que un malastruc ferí, i desmaiats els braços, visera aixecada, la sang de les ferides deixà rere d'ell sobre la neu l'Janca: el rastre és vennell, com si les volves flonges per traure una ferida captessin a la sang ardor novell de vida. Els seus bucles perduts en les més fines mans, el seu cap irradiant noblesa i amor, en l'ample pit reposen, gronxant-se bo i sagnants, amb els ulls entelats de sang que raja a doll, les guies del cavall soltes sobre el coll. I de l'heroi, la mirada, somniadora i vaga, reprèn vida sobrada fixant la fondor blava: veu la terra promesa que la tomba encobreix segons profecies de temps enllà, veu el llac on el nenúfar tot l'any floreix i la pendent suau per on ha de baixar.

Així, desembeinant l'espasa lluminosa, la creu llarga estona sobre la boca posa, l'alça al cel després com s'alça el Sagrament, esperona el cavall que avança lentament ... llac endins ... , on la crinera del corser es perd, .. llac endins, ... on divaga la mirada entristida, ... llac endins ... , submergint la cimera sota l'aigua que bull ... el restant de la seva vida.

¹¹³⁶CERDÀ I SURROCA, M.A. et al. (coords.) *Op. cit.*, pp. 131-132

¹¹³⁷*Ibid.*, pp. 127-131

L'espasa és sempre dreta, el braç ben alt, com a emblema o senyera del cavaller cap a dalt. Cavall i cavaller restaren sota l'ona i arran d'allà s'eleva, eternament alçat, un braç ferm, vigorós, el que mai abandona l'espasa que els herois havien brandat. I encara dels països on poetes i músics canten com sirenes, li arriben les ofrenes, arrenquen de les lires sonores notes d'or i vibren dintre els boscos, rondant Escalibor.

Anexo 9D – Alexandre De Riquer, Excalibur, Prosificación de Jaime D. Parra. Traducción al castellano¹¹³⁸

Allí, trágicamente, mientras se alzaba la mañana, el buen Caballero traspasó la niebla humedecida, cabalgó sobre un caballo negro que un infortunio había herido: desmayados los brazos, la visera alzada, la sangre de las heridas dejaba tras sí un rastro rojo sobre la nieve blanca, como si los copos esponjosos al crear una huella florida captasen de la sangre un nuevo ardor vital. Sus bucles perdidos entre las finísimas manos, su cabeza radiante de nobleza y amor, en el amplio pecho reposan, meciéndose así y sangrando, con los ojos nublados de sangre que mana a borbotones; las guías del caballo sueltas sobre el cuello. Y la mirada del héroe, soñadora y vaga, recobra de repente vida reteniendo la inmensidad azul: ve la tierra prometida que su tumba esconde, según las antiguas profecías, el lago donde el nenúfar florece durante todo el año y la pendiente suave por donde debe descender. Así, desenvainando la espada luminosa, la cruz de la empuñadura largo rato apoya en su boca; y después, alzándola al cielo, como se alza el Sacramento, espolea el caballo que avanza lentamente, 124

Lago adentro, donde el corcel pierde su crin; lago adentro, donde divaga su mirada entristecida; lago adentro, sumergiéndose bajo las burbujas del agua.

La espada siempre alzada, el brazo en alto, como emblema o estandarte de caballero principal. Caballo y caballero permanecen bajo la ola y al borde de ella se eleva, eternamente erguido un brazo firme, vigoroso, el que nunca abandona la espada que aquellos héroes habían blandido. Y todavía de los países donde cantan como sirenas los poetas y los músicos, le llegan ofrendas arrancando de las liras sonoras notas de oro que vibran dentro de los bosques, ensalzando a Excalibur.

Anexo 14 E- Credo¹¹³⁹

Jo crec en los colors, en que los colors canten /Ab l'esplendor dels cadmiums brillants d'un bell mitj-dia: /Me subjuguem les formes sorpresas y m' encanten / Les transparencies tenues com vaga melodia /O el sol de Juny qu'esclata armónic y vibrant: /En ell, atmiro a Deu, atmiro la Natura /Y un amedllerf\orit, un'admosfera pura /Me'l fan sentir mes bo, me'l fan trovar mes gran.

¹¹³⁸ *Ibid.*, pp. 124-125

¹¹³⁹ TRENC-BALLESTER, Eliseu. Alexandre de Riquer..., p. 193

